Hebbel als Novelliſt.

Von

Dr. Rolf Ebhardt.

Berlin,
Weidmannſche Buchhandlung
1916.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

A. Die bisherige Kritik der Novellen 4
1. Die gegenwärtige Kritik 4
2. Die zeitgenössische Kritik 5
3. Hebbels Selbstkritik 10

B. Neue kritische Untersuchung der Novellen 13
1. Chronologisches und allgemeines 13
2. Hebbels Kunstforderungen an die Novelle 35
3. Der Inhalt der Novellen 38
I. Motive und Charaktere 38
II. Die Weltanschauung 51
III. Tragik und Komik 59
4. Die Form der Novellen 67
I. Komposition 67
1. Aufbau der Handlung 67
a) Ein Hauptträger der Handlung mit Nebenträgern in verknüpfter Darstellung 67
b) Musivischer Aufbau der Handlung 68
c) Der dramatische Aufbau der Novellen im allgemeinen . . 69
2. Technisches 71
a) Ort und Zeit 71
b) Einführung der Gestalten 72
c) Die Gestalten im Affekt 74
d) Die Schilderung der Natur 75
e) Starke Hervorhebung eines Objektes 78
II. Charakteristik 79
1. Äußere Charakteristik 79
a) Durch Beschreibung 79
b) Durch Mimik 81
c) Durch Wirkung 82
2. Innere Charakteristik 82
a) Durch direkte Skizzierung 82
b) Durch Namengebung 84
c) Durch Handlung 85
d) Durch Sprechweise 87

337335

Digitized by Google

Seite

III. Darstellung 89
1. Der Stil 89
2. Die Kunstmittel der Sprache 93
a) Wortfiguren 94
b) Sinnfiguren 96
c) Zusammengesetzte Wörter 99
3. Eigentümlichkeiten der Sprache 100
a) Biblische Wendungen 100
b) Volkstümliche Wendungen 101
c) Hyperbeln 101
d) Der Dialog 102
4. Die Anschaulichkeit 104
5. Literarische Vorbilder 108

C. Psychologische Begründung der Novellen 123

D. Literar-historische Stellung der Novellen 137

E. Der Dichter der Novellen 141
1. Hebbels poetische Begabung 141
2. Erlebnis und Konzeption 144
3. Hebbel bei der Arbeit 146

Zusammenfassung 149

Digitized by Google

Einleitung.

Die umfangreiche Literatur über Hebbel, die Wütschke im Jahre 1910 gesammelt,[1]) und die seitdem durch eine Fülle von neuen Erscheinungen noch vermehrt worden, umfaßt außer den Biographien vornehmlich Arbeiten über den Dramatiker und Lyriker, sodann über den Denker, Kritiker und Epigrammendichter, dazu eine Anzahl kleinerer Abhandlungen. Nur den Novellisten hat die Forschung so gut wie übersehen; schuld daran mag das berechtigte Hauptinteresse an dem Dramatiker und Lyriker gewesen sein, vielleicht auch der nicht jedermann anziehende Stoff der Erzählungen, die auf den ersten Blick für das Verständnis der künstlerischen Wesensart des Dichters scheinbar ohne jede Bedeutung sind.[2]) Jedenfalls befindet sich hier eine Lücke in der Hebbel-Literatur. Diese auszufüllen, sei die Aufgabe vorliegender Arbeit. Ihre Anregung verdankt sie Herrn Professor Dr. Eugen Wolff.

Was bisher über Hebbels Novellen geschrieben, sind meistens Urteile allgemeiner Art in Biographien oder in Einleitungen zu den Ausgaben der Werke des Dichters. Eine zusammenfassende, kritische Einzeldarstellung existiert nicht. Das Ausführlichste in deutscher Sprache über Hebbels Erzählungskunst steht in der Einleitung des VIII. Bandes der großen historisch-kritischen Ausgabe von R. M. Werner. Diese Einleitung ist oft recht allgemein gehalten, geht mehr in die Weite als in die Tiefe, betrachtet die Produktionen ganz isoliert und nicht im Rahmen der Zeit und unterläßt jedes abschließende Gesamturteil. Verdienstvoll darin ist die Feststellung der Entstehungszeiten der Novellen wie der Hinweis auf literarische Vorbilder, dem sich stellenweise sehr sorgfältige vergleichende Studien anreihen. — Eng an Werner schließt sich Theodor Poppe im VIII. Bande seiner Hebbel-Ausgabe, bringt aber nichts Neues. — Der Erste und Einzige, der

[1]) H. Wütschke, Hebbel-Bibliographie. 1910.

[2]) Kurt Küchler, Fr. Hebbel. Jena 1910.

Digitized by Google

auf die notwendige Kenntnis der Novellen hinweist, „um ein volles Bild von Hebbels künstlerischer Persönlichkeit und von den Grenzen seiner Begabung zu erlangen", ist Karl Zeiß.[1]) — Recht wertvoll sind die Anmerkungen in der Hebbel-Ausgabe von Paul Bornstein (erst 2 Bände, Leipzig und München, o. J., erschienen), die mit knappen Worten treffende Charakteristiken der einzelnen Novellen geben und den Anfang machen, sie im Zusammenhang mit den übrigen Werken und dem Leben des Dichters zu betrachten. Im übrigen können sie eben nur Anmerkungen bleiben. — In den Biographien von Emil Kuh, der sich mit großer Unlust über Hebbels Erzählungen äußert, von Werner und Bartels sind den Novellen keine besonderen Kapitel gewidmet; nur kurz und ganz allgemein wird ihrer Erwähnung getan. — Was an ausländischer Literatur hier in Frage kommt, ist die groß angelegte Hebbel-Biographie des Franzosen André Tibal und die Chikagoer Dissertation von Henrietta Becker über „Kleist und Hebbel". Tibal schenkt zwei ausführliche Kapitel den Erzählungen, versucht, tiefer in ihre Seele zu dringen und zieht häufig die zeitgenössische Literatur zu Rate. Leider nehmen die Inhaltsangaben einen gar zu ausgedehnten Raum ein. Auf exakte stilkritische Untersuchungen verzichtet er; das verbietet ja die Form der Biographie. — H. Beckers Arbeit über Hebbel und Kleist gibt interessante vergleichende Studien hinsichtlich des Stils der beiden Dichter. Die Feststellungen von Ähnlichkeiten bezüglich des Inhalts aber erscheinen nicht immer einleuchtend.

Unsere Aufgabe soll nun so gelöst werden: Zunächst sei die bisherige Kritik der Novellen zusammengestellt, wie die heutigen Literarhistoriker über sie urteilen, und wie Hebbel und seine Zeit über sie gedacht haben. Darauf wollen wir selbst eine neue, kritische Untersuchung der Erzählungen unternehmen, von Grund aus, nach Inhalt und Form, und zwar in der Weise, daß wir zuerst nur mit der Feststellung der Tatsachen beginnen, um dann mit einer psychologischen Begründung zu schließen, d. h. die Novellen aus dem Charakter des Dichters und den damaligen Verhältnissen zu begreifen, und die Frage aufzuwerfen, wie Hebbel, der Dramatiker, überhaupt dazu kam, Novellen zu schreiben. — Danach muß es möglich sein, sowohl das Verhältnis der Erzählungen zu den

[1]) Hebbel, Werke I, 278.

Digitized by Google

Dramen des Dichters zu bestimmen, als auch besonders ihre Stellung in der Geschichte der Literatur festzulegen, wobei sich wieder von selbst die wichtige Frage ergeben wird: Hat Hebbel nach irgend einer Seite die Entwicklung der deutschen Novelle gefördert? — Zum Schluß wollen wir dann den Novellisten selber kennen lernen, seine poetische Begabung zu verstehen suchen und seine Arbeitsweise einer näheren Betrachtung unterziehen. —

Nicht behandelt werden: „Ein Abend in Straßburg", eine Reisebeschreibung, wie der Dichter sie selbst nennt, und die darum in eine andere Gattung fällt; „Ein Leiden unserer Zeit", das nach Hebbels eigener Angabe zu dem Drama „Julia" gehört und allein betrachtet völlig dunkel bleibt; und die „Aufzeichnungen aus meinem Leben", die mit ihren rein persönlichen Erlebnissen nicht in den Rahmen unserer Betrachtung passen. Alle diese Prosa-Stücke werden aber zu Vergleichen hin und wieder hinzugezogen werden.[1])

Hinsichtlich der Bezeichnungen „Novelle" und „Erzählung" machen wir keinen Unterschied, wie ihn der Dichter ebenfalls nicht durchgeführt hat; wir sprechen mit R. M. Werner und André Tibal im allgemeinen immer von „Novellen" und fassen darunter der Einheit wegen auch die Roman-Fragmente „Schnock" und „Schlägel" auf, sowie das Märchen „Der Rubin", das seines eigenartigen Inhaltes wegen durchaus den Titel Novelle vertragen kann.[2]) —

„Hebbel als Novellist! Das Gebiet unserer Areit ist nicht klein und kann im Rahmen einer Dissertation nicht erschöpft werden. Von den mannigfachen Gesichtspunkten, von denen aus wir die Novellen beleuchten, wäre fast jeder einer ausführlichen Spezialuntersuchung wert. Hier sei überall nur das Bedeutendste hervorgehoben, um ein charakteristisches Bild des so wenig gekannten Novellisten zu entwerfen. Sollte dies gelingen, so wäre das Bewußtsein, dem gewaltigen Gebäude der Hebbel-Literatur, dessen größter Baumeister R. M. Werner ist, einen passenden Stein hinzugefügt zu haben, der schönste Lohn.

---

[1]) Werner hat diese Stücke unter die „Novellen und Erzählungen" gereiht.

[2]) Scherer vergleicht in seiner Poetik (S. 248) das Märchen auch mit der Novelle.

Digitized by Google

A. Die bisherige Kritik der Novellen.

1. Die gegenwärtige Kritik.

Die Literarhistoriker der Gegenwart, die Hebbels Novellen kennen, sprechen sich im allgemeinen ablehnend über dieselben aus. Die Geringschätzung Hebbelscher Erzählungskunst zeigt sich schon darin, daß manche Ausgaben der Werke, wie die von Krumm und Karl Zeiß, von einer vollzähligen Aufnahme der Novellen abgesehen haben. Der erste veröffentlicht nur elf, indem er die Versuche der Wesselburener Zeit dem „Literarhistoriker" überläßt, da sie nur diesen „interessieren" könnten. Der andere bringt sogar bloß fünf, die er für den Dichter als besonders charakteristisch hält. Zudem verzichtet die Kuh-Krummsche Ausgabe wie die von Adolf Stern — beide mit Einleitungen und Anmerkungen — völlig, eine Einführung in die Novellen (über Zitterlein allein spricht Krumm einige Worte) zu geben. Zeiß weiß als erster ein Urteil zu fällen. Der Gesamteindruck, den er von den Novellen empfängt, ist höchst ungünstig; doch findet er auch lobende Worte für den „Rubin", „Paul" und „Herrn Haidvogel und seine Familie". Von den neueren Herausgebern, R. M. Werner, Poppe und Bornstein, haben besonders die beiden ersten in ihren Einleitungen ausführlicher ihre Ansicht über die Erzählungen dargelegt. Bei aller Hochachtung vor der gewaltigen, liebevollen Arbeit R. M. Werners — in seinen Kritiken hat man oft das Gefühl, als sei sein Hebbel-stolzes Herz hier und da mit ihm durchgegangen. Er allein äußert sich fast über die Hälfte der Erzählungen (Zitterlein, Haidvogel, Paul, eine Nacht im Jägerhause, Schnock, die beiden Vagabonden, die Kuh) durchaus anerkennend. — Theodor Poppe drückt bezüglich des Rubin, Matteo und der Kuh stellenweise seine Befriedigung aus; im allgemeinen entschuldigt er die Wertlosigkeit der Novellen mit des Dichters Jugend. Bornstein charakterisiert in seinen Anmerkungen Hebbels Erzählungen mit folgenden Ausdrücken: „Unreifer Prosaversuch mit verkrampfter Phantastik und unempfundenem Dualismus" (Holion), „Hang zum forziert Schrecklichen" (Brudermord), „Grotesk phantastisches Stück", „Mangel an Geschlossenheit" (Einsame Kinder), „Leichtwertiges Stück" (Paul), „Kalte Objektivität" (Anna; aber

Digitized by Google

hier „Straffheit der Form"). Den übrigen Novellen, soweit sie überhaupt erst in seiner Ausgabe erschienen, versagt er jedes Urteil. — Von anderen namhaften Forschern spricht sich Bartels in seiner Reclam-Biographie über Hebbels Novellistik ziemlich kühl aus. Nur Herrn Haidvogel nennt er ein „hübsches Genrebild". — Des Franzosen André Tibal Hebbel-Biographie sucht in den Kapiteln über die Novellen mit nachsichtigem Eifer zu retten, was zu retten ist; muß aber resigniert bekennen: „nous considérons ses nouvelles surtout comme des documents de son évolution". — Die absprechendste Kritik gibt Anna Schapire-Neurath in ihrem „Friedrich Hebbel"; man fühlt förmlich daraus, mit wie großer Unlust sie die Erzählungen anfaßt. „Langweilig", „Gruselig", „Sentimentalität", „Uninteressant", „Unerquicklich", „Gequält", „Trocken" — das sind die Epitheta, womit die Verfasserin Hebbels Novellen kennzeichnet.

Schließlich sei noch der umfangreichen „Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts" (S. 278) von R. M. Meyer gedacht, die nur Anna, Schnock, Haidvogel, Matteo und die Kuh erwähnt, ohne sich mit diesen Erzählungen befreunden zu können.[1])

2. Zeitgenössische Kritik.

Des Dichters Zeitgenossen haben sich weit günstiger über seine Erzählungskunst ausgelassen. Unter „Zeitgenössischer Kritik der Novellen" verstehe ich alle Urteile — mögen sie mündlich, brieflich oder öffentlich sein —, die über den Novellisten Hebbel zu seinen Lebzeiten gefällt worden. (H. Wütschke hat sich in seiner Kritiken-Ausgabe[2]) allein auf die Zeitungskritik bekannter damaliger Literarhistoriker beschränkt.) Diese Urteile werden sich im wesentlichen nur auf diejenigen Stücke beziehen, die der Dichter 1855 unter dem Titel „Erzählungen und Novellen" publizierte, also auf: Matteo, Herrn Haidvogel und seine Familie, Anna, Pauls merkwürdigste Nacht, Die Kuh, Schneidermeister Nepomuk, Schlägel auf der Freudenjagd und Eine Nacht im Jägerhause. Für die übrigen Novellen kämen dann vornehmlich Briefe und Tagebuchstellen in Betracht, das

[1]) Die Literaturgeschichte von Koch, Bd. II, schweigt sich über Hebbels Erzählungskunst gänzlich aus.

[2]) H. Wütschke, Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Berlin 1910.

Digitized by Google

Urteil Treitschkes in den „Preußischen Jahrbüchern“ und Emil Kuhs Hebbel-Biographie. —

Die ersten sechs Prosaversuche der Wesselburner Jahre sind natürlich von jeder nennenswerten Kritik unbeachtet geblieben. Bloß den Maler betreffend ist uns eine briefliche Äußerung der Amalia Schoppe vom 18. 8. 1832 erhalten und lautet: „Lassen Sie mich Ihnen auch meinen Dank für die schöne Maler-Novelle abstatten. Sie hat sich wirklich eines ausgezeichneten Beifalls zu erfreuen gehabt, so daß ich Sie bitte, mich bald wieder mit einem ähnlichen Produkte Ihrer Muse zu erfreuen.“

Die erste Hamburger Novelle, Zitterlein, muß im Publikum freundliche Aufnahme gefunden haben; Hebbel schreibt an Elise: „Woher dem Zitterlein sein Glück kommt, begreif' ich nicht.“ [1])

Über Haidvogel teilen sich die Ansichten. Julian Schmidt in den „Grenzboten“ von 1850 hat für ihn nichts übrig. Emil Kuh dagegen in der Biographie nennt ihn ein „keckes Genrebild“, Rud. Gottschall in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ (1. 10. 1856) „eine Perle“.[2]) Dasselbe sagt er über Pauls merkwürdigste Nacht, in der auch Fr. v. Uechtritz in einem Brief an den Dichter vom 8. 2. 1856 die nächtliche Wanderung des furchtsamen Paul als „gar lebendig und anschaulich“ rühmt. Jedoch zur Anna kann er in kein rechtes Verhältnis kommen; sie ist ihm zu „schroff und grell“, „mit gar zu schreienden Farben gemalt“ und „der Schluß ein zu schreiender Mißton“. Tieck scheint die Anna auch nicht gefallen zu haben; jedenfalls übersieht er sie in seinem Brief an den Verfasser vom 23. 1. 1839 „mit Stillschweigen“. Das härteste Urteil gibt wieder Julian Schmidt, Hebbels Erzfeind, in dem genannten Blatt von 1850. In Anna stecke eine raffinierte Kälte und Ruhe bei den „haarsträubendsten Ereignissen“, die „ebenso gezwungen aussieht“, als die „hohle Deklamation der Empfindsamkeit“ und das Pathos der sentimentalen Dichter. Dann regt er sich geradezu auf über den Schlußsatz: „Dies geschah“; „es ist unglaublich, wieviel Koketterie in diesem „dies geschah“ sich versteckt; eine ellenlange Polemik gegen die empfindsamen Belletristen, welche diese Gelegenheit nicht vorüber-

[1]) Bw. 65. 15. 2. 1838.

[2]) Seine weiteren Kritiken beziehen sich auf dasselbe Blatt.

Digitized by Google

gehen lassen würden, zu klagen und zu ächzen. — Eine Häufung von Greueln ist immer ein sehr zweifelhafter Gegenstand der Kunst. — Es ist kein Verhältnis zwischen dem eigentlichen Gegenstand und den aufgewandten Mitteln. — Wir empfinden keine innere Notwendigkeit, wir sehen nur das Walten des Zufalls. — Das Schreckliche, in dem der Zufall waltet, beleidigt."

Eine Nacht im Jägerhause sagt Rud. Gottschall durchaus zu, das „Schreckliche und ahnungsvoll Schauerliche der alten Gespenster- und Räuberromane" sei hier innerlich motiviert und löse sich gefällig ins Komische auf.

Die Urteile über Schnock klingen in den meisten Fällen recht ansprechend. Tieck gefiel der Schnock so, daß er ihn gleich dreimal las.[1]) In einem Brief an Karl Werner vom 13. 1. 1850 dankt Hebbel für die „lobende und verständnisvolle Kritik" dieser Novelle. Beim Publikum muß sie auch Gefallen gefunden haben; in einem Brief des Dichters an S. R. Taillandier vom 9. 8. 1852 heißt es: „Schnock ist illustriert erschienen und scheint sehr ins Volk einzudringen." Ein vollends überschwengliches Lob spendet Kulke, wenn er am 3. 4. 1862 an den Verfasser schreibt: „Der Schnock ist nach meiner Ansicht ein großes Kunstwerk von bedeutend dichterischem Werte und meisterhaft in der Zeichnung der Charaktere, vorzüglich des Charakters der Hauptperson. — Schnock ist ein Büchlein der tiefsten Weisheit, der genauesten Menschenkenntnis, und man muß staunen über den Dichter, der dieselbe in seinem 24. Jahre schon in so hohem Grade besessen."[2]) — Weit nüchterner denkt Gustav Kühne über den Schnock: „Die erste Hälfte der Erzählung ist trocken, gesucht trocken"; die Speisekammerscene nennt er „köstlich", verlangt aber sonst von der Komik mehr Breite. Dasselbe tut eine anonyme Kritik in der „Europa" vom 2. Februar 1850. — Die Biographie von Kuh hält die „Gesamtwirkung" des Schnock für „keine erfreuliche". — Gar keinen Geschmack kann Treitschke[3]) der Novelle abgewinnen: „In der Niederländischen Geschichte Schnock wird der gute Einfall, einen baumstarken Menschen, der die Feigheit selber ist, zu schildern, zu Tode gehetzt."

[1]) Vgl. den langen Brief, Bw. I, 143.

[2]) Man kann sich des Gefühls beabsichtigter Schmeichelei hier nicht erwehren!

[3]) Preußische Jahrbücher 1860, S. 556.

Digitized by Google

Schnocks Gegenbild, der Schneidermeister Nepomuk Schlägel, hat sich weniger Beifall erworben. Hebbel klagt seinem Freunde Bamberg, „fast niemand könne diese Novelle ausstehen".[1]) Emil Kuh tadelt an ihr „spröde Zeichnung", „gewaltsame Erfindung", „kaltes Kolorit" und Julian Schmidt rügt ihre Abhängigkeit von Jean Paul und schließt: „Eine poetische Anschauung, die sich beständig in den gleichen Häßlichkeiten bewegt, kann nicht gesund sein." Gottschall und auch Uechtritz in seinem oben zitierten Briefe halten den Nepomuk für eine scharf gezeichnete Erzählung; und gar Felix Bamberg drückt dem Dichter seine hohe Bewunderung aus, wenn er ihm am 10. 7. 1847 schreibt: „Namentlich ist Schlägel höchst eigentümlich: Ein ganzer Typus, der die Harpyien der Menschheit repräsentiert; dieses zynische Benagen des Lebens und der Schönheit haben Sie in dieser Freudenjagd mit Meisterzügen dargestellt."

Für „Die beiden Vagabonden" ist leider keine Kritik bekannt. Sie würde gewiß nicht ungünstig gelautet haben, obwohl R. M. Werner hier einen „moralisch bedenklichen Stoff" vorfindet.[2])

Über den „Rubin" äußert sich Gutzkow, „der Anfang sei sehr frisch".[3]) Doch Treitschke schüttelt zu diesem Märchen den Kopf: „Wieder weiß nur Herr Hebbel, welche Idee in diese orientalische Wundergeschichte hineingeheimnist worden."[4])

Dem „Matteo" bringen Gottschall wie Uechtritz gemischte Gefühle entgegen. Der erste schreibt: „Das Ganze ist eine ansprechende Humoreske, die indes leider durch die Ausführung in das Gebiet der Tragikomödie hinübergreift und das Tragische wie das Komische durch unklare Mischung gleichzeitig um seine Wirkung bringt. Das ist ein Rest der alten Romantik, die in Hebbel noch immer spukt. — Der Vater, der sein Kind mit dem Kopf dröhnend gegen die harte Wand wirft — das sind alles zu stark aufgeschlagene Schlagschatten." Und Uechtritz sagt: „Matteo ist scharf und lebhaft gezeichnet; nur scheint mir die Rolle, die hier der Vorsehung zugeschrieben wird, bedenklich."

---

[1]) Brief vom 27. 5. 1847.
[2]) W. VIII, XLI.
[3]) T. 19. 11. 1839.
[4]) Preußische Jahrbücher 1860, S. 556.

Digitized by Google

Schließlich die „Kuh" erhält von Bamberg[1]) ein äußerst liebenswürdiges Urteil: „Ich hätte es kaum für möglich gehalten, den Ring so klein zu schmieden, ein Elf könnte ihn sich auf den kleinen Finger stecken, und doch eine Riesen-Arbeit!" — Aber von einer „Clique, zu der auch Mosenthal gehörte", wurde die Novelle gründlich angefochten,[2]) und Rud. Gottschall fragt sich: „Soll man hier nun lachen odr weinen? — Das Schreckliche ist hier höchst drollig und possierlich (?) geschildert."[3])

Es folgen nun die Kritiken über Hebbels Novellistik im allgemeinen. Unter diesen werden meistens nur die 1855 veröffentlichten „Erzählungen und Novellen" in Betracht kommen. Es ist auffällig, wie der Gesamteindruck sich als weit schlechter erweist, als der der einzelnen Erzählungen.

Dingelstedt nimmt Hebbel nur als Dramatiker ernst. Über die Novellen schreibt er: „An letzteren schweigend vorüber zu gehen, fällt niemandem schwer; sie gleichen einer Nachlese auf Stoppelfeldern, der Sammlung verwelkter Zeitungsblätter, in welcher der Buchbinder die einzig mögliche Einheit gebracht hat."[4]) Treitschke führt einen näheren Grund an für die seiner Ansicht nach mißlungenen Novellen: „Hebbel hat in ihnen einen maßlosen, ausschweifenden Gebrauch gemacht von seiner richtigen Theorie, wonach die Novelle dem Pragmatismus des Zufalls den freiesten Spielraum bietet. Wir würden dies ertragen,, wäre es ihm gelungen, irgend einen Glauben an seine Menschen, irgend ein Interesse an ihrem Geschicke in uns zu erwecken."[5]) Gottschall gibt zu: „Es ist etwas Großartiges, Kräftiges in diesem Talent", aber das „barocke Zeug", das in den Novellen stände, zerstöre jeden harmonischen Eindruck. — Julian Schmidt behauptet, die Erzählungen wirkten nicht tragisch, sondern traurig und darum niederdrückend. „Die ununterbrochene Folge von Schauder stumpft uns ab, wir werden gleichgültig und lachen zuletzt." — Fr. v. Uechtritz kann in dem oben erwähnten Briefe dem Dichter „nicht vorenthalten", daß ihn die Novellen „bedeutend weniger erbaut" hätten, als die Dramen. — Nur die Hebbel innig befreundeten Kulke

[1]) Bw. I, 314. 12. 2. 1849.
[2]) Bw. I, 313.
[3]) Brief an Hebbel vom 12. 2. 1849.
[4]) Literar. Bilderbuch S. 206.
[5]) Preußische Jahrbücher 1860, S. 556.

Digitized by Google

und Bamberg sind anderer Meinung. Der eine schreibt: „Was die Novellen und Erzählungen betrifft, so finden sich unter denselben wahre Perlen dieser Dichtungsart;“ [1]) und der andere: „Ihre Novellen haben mir wieder einen großen Genuß verschafft.“ [2]) —

Als indirekte ablehnende Kritik könnte man auch die Tatsache in Rechnung ziehen, daß bis zum Jahre 1855 kein Verleger von Hebbels Novellen etwas wissen wollte. Den ersten vergeblichen Versuch machte der Dichter im August 1836 bei Engelmann. Dann schreibt er am 21. 1. 1841 empört in sein Tagebuch: „Ein andrer Kerl (als Cotta) in Leipzig, dem ich Erzählungen antrug, antwortete nicht einmal.“ Und selbst Campe weist 1844 [3]) die Erzählungen entschieden zurück.[4]) —

Die zeitgenössische Kritik verhält sich also gegenüber Hebbels Novellen in ziemlich gleichem Grade teils rühmend, teils absprechend.

3. Hebbels Selbstkritik.

Hebbels Selbstkritik ist sehr wechselreich; bald schreibt er seinen Novellen einen hervorragenden Wert zu, bald verachtet er sie und möchte sie am liebsten verleugnen. Im allgemeinen läßt sich in seiner Kritik eine absteigende Linie beobachten: Während des Schaffens und gleich nach der Entstehung einer Novelle erscheint ihm diese immer als das Beste, was er je vollbracht; dann kommen Zweifel und schwankende Urteile und schließlich, etwa vom Jahre 1850 ab, erscheinen ihm sämtliche Erzählungen als eine überwundene Jugendtorheit.

Wir kennen nur sechs Stücke (Zitterlein, Anna, Schnock, Schlägel, Rubin, Matteo), über die der Dichter speziell seine Ansicht geäußert hat. Doch wird bei den Urteilssprüchen über die Novellen im allgemeinen wohl vorzugsweise die Sammlung von 1855 gemeint sein, so daß demnach auch Hebbels Selbstschätzung hinsichtlich Haidvogels, Pauls, der Kuh und der Nacht im Jägerhause gegeben wäre. — Von einem

[1]) Brief an Hebbel vom 3. 4. 1862.

[2]) Brief an Hebbel vom 10. 7. 1847.

[3]) Vgl. Brief an Campe vom 2. 6. 1844; zum erstenmal veröffentlicht von Fr. Hirth: Aus Fr. Hebbels Korrespondenz, S. 32.

[4]) Hiermit sind nur die drei größten Mißerfolge erwähnt. Genaueres hierüber findet sich bei R. M. Werner, W. VIII, XLVI.

Digitized by Google

direkten Urteile der Wesselburner Versuche wissen wir nichts; doch können wir aus des Dichters Behauptung, Zitterlein sei seine „erste Erzählung", schließen, daß er damit alle früheren Arbeiten verwirft. Am 15. Juli 1835 notiert Hebbel in sein Tagebuch: „Zitterlein wird ausgeführt!!!!" und setzt vier feurige Ausrufungszeichen hinter diesen Satz. Dann, zwei Wochen später, schreibt er stolz: „Meine erste Erzählung: Zitterlein, angefangen den 27. Juni, beendigt den 1. August." Doch schon nach einem halben Jahr regt sich der Zweifel, und er bemerkt Elise am 18. Dezember gegenüber: „Viel Ehre kann mir dieser Novellen-Maikäfer freilich nicht bringen."

„Anna" nennt der Dichter ein kleines Drama, das mit „zum Besten" seiner Werke gehört.[1])

Über „Schnock" klingen die Urteile sehr verscheiden. Noch während der Arbeit daran schreibt Hebbel an Elise (8. 12. 1836): „Die letzten hier in München entstandenen Szenen wage ich allem, was jemals im Komischen auf deutschem Grund und Boden geleistet worden, an die Seite zu setzen." Aber schon einige Monate später erklärt er der Freundin, der Schnock „entspräche nur noch in wenigen Kapiteln seinen eigenen Ansprüchen",[2]) um ihr endlich 1844 „gerade heraus" zu sagen: „Er taugt nichts!"[3]) Und im Jahre 1849 wird der Schnock Gustav Kühne gegenüber wieder als ein „Lieblingsbüchlein" bezeichnet, das der „Güte" des Freundes empfohlen wird. Völlig widersprechend lauten aber die Zeilen an Elise vom 12. 12. 1838: „Ein Kunstwerk im höheren Sinne darf ich meinen Roman nicht nennen; dieses entsteht nicht bloß durch Abwicklung eines Charakters, sondern nur durch Erbauung einer Welt", und der Brief an Charlotte Rousseau vom 26. 11. 1849, in dem es heißt: „Schnock ist mir eine sehr liebe Produktion, das Bild der Welt in einem Stecknadelknopf."

Von „Nepomuk Schlägel" sagt Hebbel in dem früher erwähnten Brief an Bamberg nur, er sei ihm „lieb".

Die Meinung über den „Rubin" ist anfänglich auch äußerst hoch. An Elise schreibt der Dichter: „Das Beste, was ich zu allerletzt in München geschrieben habe, ein kleines Märchen: Rubin,

---

[1]) Brief an Campe vom 2. 6. 1844.
[2]) Brief vom 11. 4. 1837.
[3]) Brief vom 26. 5. 1844.

Digitized by Google

auf dessen Idee ich mir wirklich so viel, als ein ehrlicher Mann darf, einbilde." [1]) Einen Monat später fügt er dann hinzu: „. . . ich glaube darin (in dem Märchen) eine sehr schwierige Aufgabe glücklich gelöst zu haben." [2]) Nach fünf Jahren jedoch muß er Elise wieder gestehen, daß ihm der Rubin „mißfalle". [3])

Was schließlich den „Matteo" betrifft, so betont der Dichter sowohl in seinem Tagebuch, daß diese Novelle „sein Bestes in dieser Sammlung" [4]) sei, wie in dem oben zitierten Brief an Campe, daß sie „zum Besten gehöre, was er geschrieben", sie sei ein „kleines Drama".

Die erste Kritik über die Novellen im allgemeinen findet sich auch in demselben Brief an Campe: Sie seien „sehr kurz", aber „die Qualität muß hier für die Quantität entschädigen". Allein in der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" vom Jahre 1851 werden sie für „jugendliche Skizzen" erklärt, die „nur als Staffeln Bedeutung haben können". Später bemerkt der Dichter Uechtritz gegenüber: „Für die Novellen nehme ich keine weitere Anerkennung in Anspruch, als daß es lebendige Organismen sind." [5]) Und gar an Gutzkow schreibt er bescheiden: „Das Büchlein Novellen schien mir nicht bedeutend genug (Ihnen zuzusenden), da es nur die ersten schüchternen Versuche eines sich selbst noch nicht verstehenden Talentes enthielt." [6])

Gegenwärtige Kritik, zeitgenössische Kritik und Selbstkritik — ein wirres, widerspruchsvolles Bild! Was sollen wir von Hebbels Novellistik halten?

Wir beginnen eine neue Untersuchung von Grund aus.

---

[1]) Brief vom 11. 4. 1837.
[2]) Brief vom 23. 5. 1837.
[3]) Brief vom 15. 4. 1843.
[4]) T. 2. 2. 1841.
[5]) Brief vom 12. 4. 1856.
[6]) Brief vom 15. 11. 1857.

Digitized by Google

B. Neue kritische Untersuchung der Novellen.

1. Chronologisches und allgemeines.

Bevor wir an die kritische Zergliederung gehen, dürfte es empfehlenswert sein, ein chronologisches und allgemeines Bild der Novellen zu entwerfen; erstens, um einen kurzen Überblick über das ganze, nur wenigen bekannte Gebiet zu gewinnen; zweitens, um auch diejenigen Erzählungen ausführlicher zu Wort kommen zu lassen, die später bloß unter bestimmten Gesichtspunkten behandelt werden und darum rein inhaltlich seltener Berücksichtigung erfahren; und drittens, um an Hand einer chronologischen Betrachtungsweise womöglich eine Entwicklung in Hebbels Novellistik zu verfolgen. Freilich, dem Letzten stehen Schwierigkeiten im Wege, insofern nämlich, als wir bei den gegenwärtigen Texten es nicht immer mit der Urfassung zu tun haben. Wir wissen aus des Dichters Briefen und Tagebüchern, wie häufig er gerade an seinen Prosaschriften eine Umarbeitung vorgenommen, und zwar oft erst nach Jahren (was bei einem jungen Dichter viel bedeutet), so daß von einer Entwicklung des Novellisten Hebbel nur mit Vorsicht gesprochen werden darf. Ausgeschlossen von diesem Bedenken sind die Wesselburner Erzählungen, deren der Dichter später nicht mit dem geringsten Wörtlein gedenkt; er hat sie nie wieder aus der Vergangenheit emporgezogen, geschweige denn, sie einer Verbesserung zu unterziehen, je für wert befunden. Diesen sechs Jugendarbeiten gebührt überhaupt ein besonderer Platz; sind sie doch mit die ersten Flugversuche ins Reich der Kunst, die mit ihrer tastenden Unsicherheit und ihrem Bedeutendseinwollen zuweilen nicht ohne Rührung gelesen werden können.

Bemerkt sei noch, daß die Daten der Chronologie und des Erstdrucks der Novellen den Einleitungen R. M. Werners und Anmerkungen Bornsteins entnommen sind.

Die Novellen der Wesselburner Zeit.

1. Holion, „Ein Nachtstück", erschienen am 11. November 1830 im Eiderstedter Boten XXIX, 45. Reise. Als Entstehungszeit nimmt Bornstein das Ende des Dezembers 1829 an. Angeregt mag Holion durch den „Traum" sein (im Boten kurz vorher anonym erschienen), eine jener schwülstigen Traumdichtungen,

Digitized by Google

wie sie damals in seichten Unterhaltungsblättern Mode waren. R. M. Werner hat diese Skizze im Hebbel-Kalender (S. 51) neu herausgegeben. —

„Holion, der arme matte Jüngling", irrt in der Nacht über die Berge, jammernd um den Tod seiner Geliebten und den Verlust des plötzlich verschwundenen Freundes. Der Wind braust, der Regen prasselt; aber Holion „heult lauter" noch als der Sturm, und seine Tränen fließen „wilder" als die „Tränen des Himmels". Gespensterhaft treten die Schatten des Freundes und der Braut vor ihm auf, die von dämonischen Wesen greulich gemartert werden. Eine Blutwoge droht, das All zu verschlingen, die Gespenster führen einen widerlichen Tanz auf, die Angst Holions steigt aufs Höchste. Da erweckt ihn seine Braut mit einem Kuß — er hatte geträumt. — Die rhythmische, pomphafte Prosa mit dem realistischen Schluß erinnert stark an „Die beiden Träume", die im Juni 1829 im Boten standen und von Bornstein in seiner Hebbel-Ausgabe zum Vergleich abgedruckt sind.

2. Des Greises Traum ist nur abschriftlich erhalten und zum ersten Male von Bornstein im Aprilheft des Jahrgangs 1910 von „Nord und Süd" veröffentlicht. Die Echtheit der Handschrift wird belegt durch fast wörtliche Übereinstimmungen mit „Mirandola", dessen Entstehung in das Jahr 1830 fällt. Des Greises Traum ist durch dieselben Nachtstücke angeregt wie Holion.

Der „edle Greis" Eugen sitzt in der Nacht auf einem Hügel, verloren in Betrachtung des wundervollen Sternenhimmels. Er schläft ein und träumt sich auf einen andern Planeten hinauf. Von dort sieht er unsere Erde, aufgehend in den Flammen des jüngsten Gerichts. Ein Engel, der ihm zur Seite steht, zeigt ihm die Frommen, die zu den himmlischen Höhen sich rettend emporschwingen, erklärt ihm das Los der Gleichgültigen, die weder gut noch schlecht waren und nun warten müssen auf den Tag der Reinigung, und deutet dann mit Abscheu auf die Sünder hin, vor allem die Verführer und Treubrüchigen, die zur Strafe für ihre Vergehen ewige Qualen erleiden müssen. Schließlich aber erblickt Eugen Gott selbst, umgeben von seiner ganzen Macht und Herrlichkeit. Den nächsten Tag findet man den Greis tot auf dem Hügel. Die Vorfreuden eines besseren Lebens hatte er schon im Traum genossen.

Ob des Greises Traum wirklich zeitlich nach Holion steht, wie es Bornstein behauptet, erscheint mir nicht sicher. Von einem

Digitized by Google

Fortschritt in formaler Hinsicht ist in dieser Novelle noch nichts zu verspüren, höchstens in inhaltlicher Beziehung ließe sich ein solcher feststellen; das auffallende Motiv von der Abstufung der Geister hat wohl sein Vorbild in Klopstocks Messias. Unzweifelhaft aber liegen die Entstehungsdaten der beiden Novellen dicht beieinander. Als Beleg für die zeitlich enge Zusammengehörigkeit von Holion und des Greises Traum möchte ich die Anfänge beider Dichtungen hier gegenüberstellen.

Holion:

„Dichtes Dunkel bedeckte den Erdkreis; kein freundlich Sternenauge blickte auf ihn hernieder, schaurig pfiffen die Winde, prasselnd troff der Regen. Holion, der arme, matte Jüngling schwankte einsam auf den Bergen umher, gefoltert von unendlichem Kummer. — Plötzlich zuckte ein ungewisser Lichtstrahl durch den düstern Schleier der Nacht. Holion wankte auf diesen zu; aber der Lichtstrahl floh vor ihm und wurde, je näher er ihm kam, je trüber und bleicher."

Des Greises Traum:

„Die Nacht deckte mit dunklem Fittich Land und Meer, goldene Sterne zogen auf am Himmelsbogen, ringsumher war Ruhe und friedliche Stille verbreitet. Eugen, der edle Greis, war hinaus gewankt aus seiner ärmlichen Hütte und hatte sich auf einem Hügel niedergelassen, um die Schönheit der herrlichen Nacht in ihrer ganzen Fülle zu genießen. Fried' und Ruhe strahlten vom Antlitz des frommen Greises. — Aber plötzlich ward es auf Erden dunkel und immer dunkler. — Und es erhob sich im Osten ein schimmernder Funke, erst klein und kaum erschaubar; aber der Geist des Herrn schwebte hinter ihm —, daß er zur feurigen Glut ward."

3. Der Brudermord erschien am 10. Dezember 1831 im Eiderstedter Boten. Diese „Erzählung", wie Hebbel selbst sie nennt, zeigt schon einen großen Fortschritt gegenüber den beiden letzten Nachtstücken. Dort schwülstige Breite, hier, im Brudermord, knappe, einfache Darstellung tatsächlicher Ereignisse, die sich fast zu überstürzen drohen. Die Bekanntschaft mit Uhlands Balladen muß in dieser Zeit erfolgt sein; wir haben in diesen drei Erzählungen (den beiden Nachtstücken einerseits und dem Brudermord andererseits) dasselbe Verhältnis wie bei den ersten dramatischen Versuchen „Mirandola" und „Der Vatermord", von denen auch der

Digitized by Google

eine weitschweifig, der andere von unglaublicher Kürze ist. Diese beängstigende Knappheit erscheint bereits als echt hebbelisch; wir finden sie in des Dichters letzter Novelle, der „Kuh", auf ihrer furchtbarsten Höhe. —

Der Stil wird auch einfacher und nüchterner; die Sprache klingt abwechslungsreicher und paßt sich mit ihrem Rhythmus besonders vortrefflich der elegischen Schlußstimmung an.

4. Der Maler, entstanden im Mai 1832, wird vom Dichter bescheiden „Versuch in der Novelle" benannt. Von nun an erscheinen Hebbels Produktionen in den „Neuen Pariser Modeblättern" der Amalia Schoppe zu Hamburg; der Maler macht den Anfang in den Heften 28, 29 und 30. — In dieser Novelle fühlen wir wieder einen gewaltigen Fortschritt. Allerdings, der günstige Eindruck, den sie auf den Leser ausübt, beruht zum großen Teil auf dem Inhalt, auf der Hauptidee, die ihn durchzieht, und die vollständig unter dem Einflusse E. T. A. Hoffmanns steht. R. M. Werner weist in der Einleitung zum Maler auf eine Einwirkung von vier Stücken aus den „Serapions-Brüdern" hin; auf „Fermate", den „Artushof", „Die Jesuiten-Kirche in G." und „Das öde Haus". Ich glaube, er ist darin etwas zu weit gegangen. Von irgend einer Verwandtschaft des Malers mit „Fermate" kann ich nicht die geringste Spur entdecken. Stark abgefärbt aber auf Hebbels Novelle scheint mir Hoffmanns „Signor Formika" zu haben, wo auch ein eifersüchtiger Vater seine Tochter versteckt hält, wo das Verhältnis zwischen dem „Meister Salvator" und Antonio stellenweise an Beziehungen des alten Malers zu dem jungen bei Hebbel erinert, und wo Meister Salvator seinen Schüler selbst mit „Raphael" vergleicht, so daß auch der Name unseres Helden von Hoffmann gegeben sein dürfte. — Doch besonders wichtig ist es, wieviel Hebbel in formaler Hinsicht von Hoffmann gelernt! Sein Stil wird realistischer, ruhiger, die Ereignisse werden erzählt ohne jedes Dazwischentreten des Dichters mit seiner Person, die Charaktere erklären sich meist selbst und bedürfen mehr keiner direkten ausführlichen Beschreibung. Hoffmann hat also „die Wendung gefördert, die schon durch Uhland in Hebbel hervorgerufen wurde, und ihn für die Epik auf das äußere Leben, wie Uhland auf das innere, geführt." [1])

[1]) R. M. Werner, Biogr., 52.

Digitized by Google

5. Die Räuberbraut ist ebenfalls im Jahre 1832 entstanden und eröffnet 1833 den neuen Jahrgang der „Pariser Modeblätter". — Der Dichter führt uns in dieser Erzählung das traurige Geschick eines jungen Försters, namens Gustav, vor. Dieser bewirbt sich um die Hand Emiliens, die diese aber hoffnungslos zurückstößt. Der Verschmähte beschließt, sich zu rächen. Er überfällt das Mädchen eines Tages im Walde und will gerade den Dolch auf sie zücken, als ein schöner Fremder aus dem Dickicht tritt, Emilie rettet und Gustav zur Flucht zwingt. Emilie und Viktorin, ihr Erretter, schwören einander ewige Liebe. Aber Gustav denkt: „Eine Hölle ist mir zuteil geworden — ich will sie verdienen!" und schließt sich einer Räubertruppe an. Hier bilden ihn Verzweiflung und Rache schnell zu einem geschickten, wagemutigen Banditen aus. Da erfährt er nach Monaten zufällig, daß der abwesende Räuberhauptmann, dem er den Eid der Treue geschworen, sein Rivale Viktorin ist, daß dieser Emilie geraubt und mit ihr, in Liebe vereint, ein verstecktes Waldschloß bewohnt. Was tun? Seinem Todfeinde weiter dienen, oder den Schwur der Treue brechen? Eine Gelegenheit kommt und zeigt ihm den Ausweg. Der Hauptmann wird von Soldaten umzingelt, Gustav rettet ihn unbewußt und wird auf seinen Wunsch von dem dankbaren Viktorin des Eides entbunden. Frei stößt nun Gustav seinem Gegner den Dolch in die Brust. Mit dem Haupte des Ermordeten dringt er in Emiliens Gemach, lästert sie schmählich und sucht sie zu vergewaltigen. Emilie stürzt sich verzweifelt aus dem Fenster und Gustav ballt die Faust gegen den Himmel und folgt ihr nach. — Wieder am Ende der Tod sämtlicher Hauptpersonen wie im „Brudermord" und dem dramatischen Versuch „Vatermord"!

Ich möchte darauf aufmerksam machen, wie hier ein Gedanke besonders stark betont wird, der später in „Genoveva" ein Hauptmotiv dieses Dramas wird: Alles Unheil kommt vom Weibe! „Ein Weib war es", heißt es in unserer Novelle, „welches der Menschheit ihr Paradies raubte; Weiber sind es noch immer, welche jedem Menschen sein Paradies zerstören und den Engel mit flammendem Schwerte hineinrufen". Dieser Gedanke ist schon in der vorhergehenden Erzählung angedeutet, wenn der alte „Maler" warnend zu Raphael spricht von der „Liebe zu einem Weibe, die immer betrügt". —

Digitized by Google

Die Räuberbraut bedeutet wieder einen Schritt nach Vorwärts, mag auch der Maler mit seinem einfachen, sympathischeren Gehalt uns heute genießbarer vorkommen im Vergleich zu der längst überwundenen Räuberromantik. Dieser Fortschritt bezieht sich vornehmlich auf die sichere Sprache und die Darstellung kleiner Stimmungsbilder, die der Dichter mit wenigen Strichen vortrefflich zu zeichnen weiß. Ich gedenke hier besonders des 5. Abschnittes, wie die Räuberbande den neuen Kameraden ausfragt, johlend auf seine Gesundheit trinkt, und wie die Wellen, gleich warnenden Stimmen, an die Felsenburg schlagen, als wollten sie den Verzweifelten noch einmal in ein menschenwürdiges Leben zurückführen. „Gustav schwur. — Dumpf, wie warnende Geister pochten die Wogen an das Felsengemach, brausend erhob sich ein Sturm; aber lärmend tranken die Bewohner der Grotte auf die Gesundheit des neu errungenen Bruders."

6. Die einsamen Kinder, ein Märchen, sind in der Kinderzeitschrift „Iduna", die Amalia Schoppe herausgab, 1835 Nr. 49—51 und 1836 Nr. 1—9 erschienen.[1]) Der Ursprung dieses Märchens fällt aber noch in die Wesselburner Zeit, etwa in die Mitte des Jahres 1833. Dafür spricht, daß Hebbels Tagebücher in Hamburg nichts von der Erzählung erwähnen, außerdem aber ein Brief der Schoppe vom 14. 2. 1833 an den Dichter nach Wesselburen: „Wenn Sie mir einmal ein recht zartes, sittiges Märchen aus dortiger Gegend oder auch ein erdachtes, für die Iduna schreiben wollen, so hätte ich es gern; um eine moralische Tendenz bitte ich aber." Die gewünschte moralische Tendenz findet sich auch am Ende der Erzählung. Mag sie nun der Dichter selbst angesetzt haben, oder mag sie von der Schoppe später hinzugefügt sein, hebbelisch ist dieser Schluß auf keinen Fall.

Der Inhalt des umfangreichen Märchens — für Kinder eignet es sich wenig — ist folgender: In einer Waldeshütte, einige Meilen von Hamburg, leben ein einsames, klägliches Leben die beiden Waisenkinder, Wilhelm und Theodor. Theodor ist ein zarter, unschuldsvoller Knabe, der noch nichts von der Existenz des Bösen weiß. Wilhelm, der Ältere, dagegen von viel reiferem und mehr grüblerischem Charakter, weiß schon sehr wohl von inneren Kämpfen

[1]) Neu veröffentlicht in: Hamburgische Hausbibliothek, Fr. Hebbel, Auswahl von Gustav Falke. Hamburg 1906.

Digitized by Google

zwischen guten und schlechten Neigungen. Die bösen Begierden werden bei ihm durch den Teufel, eine häßliche hagere Figur, noch begünstigt und fortwährend aufgestachelt. Besonders sucht ihn der „Hagere" dadurch zu verführen, daß er Wilhelm auf Schritt und Tritt klarlegt, die Ursache seiner trostlosen Lage sei nur sein Bruder. Damit trifft er eine geheime Wunde; weiß doch Wilhelm, wie einst Theodor von Eltern und älteren Freunden stets vorgezogen worden, wie jenem alles verziehen wurde, während man ihn selbst bei jeder Gelegenheit für den Schuldigen hielt. Wilhelm steht nun auf dem besten Wege, dem Bösen zu unterliegen. Da wandert er verzweifelt mit seinem Bruder nach Hamburg und macht unterwegs die Bekanntschaft einer gütigen, feinen Frau, die den von Gott Verlassenen darauf hinweist, alle Sünden können dem Menschen vergeben werden, wenn er nur Einsicht und aufrichtige Reue empfindet. Nach einem letzten Kampf triumphiert schließlich das Gute in Wilhelm; er sinkt seinem Bruder, den er noch eben töten wollte, zerknirscht in die Arme: „O Bruder, Bruder! Sage mir, wie werd' ich wie Du?" Da entgegnet Theodor, „von einem großen Gedanken ergriffen: Bruder, hebe deine Hand empor zu den Sternen und schwöre, wie ich eben geschworen, allem was edel und gut ist, ewige Treue!" — Die Schlußmoral der Geschichte lautet: „Wilhelm, von seinem inneren Zwiespalt genesen, ward sich unter freundlichen Verhältnissen bald der Kraft bewußt, die in jedem Menschen lebt, der Kraft: Dem Bösen widerstehen zu können, sobald man nur ernstlich will."

Was Stil und Technik dieses Märchens betrifft, so kann man einen Rückschritt gegen die Räuberbraut nicht leugnen; Mangel an Objektivität, Dazwischentreten des Dichters mit langen Auseinandersetzungen und loses Aneinanderreihen einzelner Kapitel ohne jeden Höhepunkt. Dazu kommt eine psychologische Unmöglichkeit: Die Kinder äußern Gefühle und machen innere Kämpfe durch, wie sie nur Erwachsene haben, reden außerdem eine Sprache, die stellenweise wie das Deutsch lateinischer Übungsbücher anmutet; z. B.: „Als Wilhelm geendet hatte, sagte Theodor: ‚Bruder, ich will dir nicht verhehlen, daß deine Erzählung mich mit tiefstem Grausen erfüllt hat. Es ist mir, als hättest du mir die Erinnerung entsetzlicher Träume entfacht.'" Es findet sich aber schon der Ansatz zur Darstellung naiver, kindlicher Ausdrucksweise. Wenn nun

Digitized by Google

R. M. Werner hier von einem Fortschritt spricht,[1]) so ist nicht ersichtlich, worauf das zielt. Ein solcher zeigt sich nur in zerstreuten Einzelheiten, namentlich in inhaltlicher Beziehung, in den Reflexionen über die Schönheit, die Musik, und den Schlaf, die Zeugnis für die geistige Frühreife und starke Phantasiebegabung des erst Zwanzigjährigen ablegen. Auf eine neue Erscheinung in diesem Märchen aber möchte ich aufmerksam machen, die meiner Meinung nach einen wichtigen Punkt in der Entwicklungslinie Hebbelscher Erzählungskunst bildet, Hebbel flicht hier zum erstenmal Selbsterlebtes in die Darstellung ein, Kindheits- und Jugendeindrücke. Wir sehen den Meldorfer Galgenberg, wir hören die Adventmusiken, wir finden die Geschichte von der zerbrochenen Tasse und das Verhältnis des Dichters zu seinem Bruder wieder. Oder wenn wir S. 230 lesen: „Wie war ihnen, als sie in diese Stadt (Hamburg), in welcher der Handel eines Weltteiles sich konzentriert, eintraten! Jeder Mensch ein Zauberer, jedes Haus ein Wunder; alles blendend und unbegreiflich. Und doch fanden sie bald einen Verknüpfungspunkt zwischen ihrer ehemaligen und ihrer jetzigen Umgebung; die ungeheure Stadt, von der sie weder Anfang noch Ende sahen, wirkte ganz auf sie, wie der große, undurchdringliche Wald, in welchem sie aufgewachsen waren," so haben wir hier ein vortreffliches Stimmungsbild, dem nur ein wahres Erlebnis zugrunde liegen kann. Wir denken an Hebbels ersten Einzug in Hamburg, über den Kuh in der Biographie richtig bemerkt: „Eine fremde, große Stadt, hat für den verlassenen Ankömmling immer etwas Schauerliches." Mit dieser Aufnahme persönlichster Eindrücke wagt aber der Dichter den ersten Schritt aus dem Land der Träume und der erlesenen Räuberwelt in das reale Reich der unmittelbaren Anschauung und selbständigen Empfindung. Somit sind die einsamen Kinder, das letzte Prosaerzeugnis der Wesselburner Zeit, für Hebbels Novellistik von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, sie führen den Dichter auf den Weg, den er nicht mehr verlassen sollte: nur das zu gestalten, was mit dem Leben, ja, mit seinem eigenem Erleben in Zusammenhang stand. Mögen nun die folgenden Erzählungen oft von literarischen Vorbildern angeregt sein — sie sind doch immer mit persönlichen Empfindungen durchzogen und fußen alle (das Märchen Rubin ausgenommen) auf einer empfundenen, realen Welt.

[1]) Biogr. S. 53.

Digitized by Google

Die Novellen der Hamburger Zeit.

In den Wesselburner Erzählungen haben wir leicht des Dichters Werden verfolgen können. In den Produktionen der Hamburger Zeit wird dies oft unmöglich gemacht durch das Fehlen der ersten Fassungen. Für Pauls merkwürdigste Nacht und Herr Haidvogel kennen wir nur die Drucke vom Jahre 1847. Auch bei den späteren Erzeugnissen aus Heidelberg und München werden wir uns über Hebbels Entwicklung nur sehr zurückhaltend aussprechen können.

Vom Jahre 1833—1835 schweigt Hebbels Erzählungskunst ganz; jedenfalls kennen wir keine Arbeit, die in jener Zeit entstanden wäre. Es ist, als überließe sich der Dichter einmal still seiner inneren novellistischen Entwicklung, um die jungen Kenntnisse und Erfahrungen, die er gemacht hat, langsam in sich reifen zu lassen und um dann plötzlich mit einem Werk hervorzutreten, das die früheren völlig in den Schatten stelle. Dieses Werk ward

7. Barbier Zitterlein, den er in jenem Sinne als seine „erste Erzählung" bezeichnen durfte, um so mehr, als er mit dem Abschied von Wesselburen nichts mehr von der Vergangenheit wissen wollte, und alle Brücken, die zur Heimat führten, für immer abbrach. — Zitterlein erschien im Dezember 1836 in der „Mitternachtszeitung für gebildete Stände", die unter Laubes Leitung stand. Für die Entstehungszeit der Novelle besitzen wir zwei Daten, eine Tagebuchnotiz vom 1. 8. 1835: „Meine erste Erzählung: Zitterlein angef. den 27. Juni, beendet den 1. August" und einen Brief an Jakob Franz vom 2. 8. 1835: „Gestern habe ich meine Novelle Barbier Zitterlein vollendet." Außerdem deutet eine Tagebuchstelle vom 28. 3. 1835 höchst wahrscheinlich schon auf die erste Idee zu Zitterlein; hier heißt es: „Für einen Roman: Der Teufel, der eine Jungfrau als Geliebter umspinnt." [1])

Viel hat der Dichter in den zwei Jahren gelernt, vor allem in formaler Hinsicht. Auffällig erscheint in dieser Novelle sofort die Betonung des Psychologischen und die streng durchgeführte Charakterentwicklung, auf die es dem Dichter ja vornehmlich ankam. Und das ist auch der größte Unterschied zwischen ihm und seinem Vorbilde Hoffmann: Dieser legt das Hauptgewicht auf die Schilderung außergewöhnlicher Ereignisse, verbunden mit Zauber

[1]) Vgl. Pläne und Stoffe, W. VIII, S. 355 ff.

Digitized by Google

und schillernder Phantastik, Hebbel dagegen setzt es sich zum Ziel, einen psychologisch vertieften und eigenartigen Charakter darzustellen, und darin war er seinem Lehrer über. Meisterhaft gezeichnet treten uns nicht bloß Zitterlein selbst, sondern sämtliche Gestalten der Novelle entgegen; selbst die große Masse, die das zarte Friedenslied des Orgeldrehers verschmäht und für die „sensationelle" Romanze ganz Herz und Ohr ist. Die seelisch feinste Figur (wenn auch nicht die komplizierteste) ist meiner Meinung nach Agathe. Man lese die Stelle, wo sie am Grabe der verstorbenen Mutter kniet: „Mutter, erscheine mir doch nur noch einmal und sage mir, was ich meinem Vater getan habe, daß er mich haßt!" Und dieser Innigkeit des Charakters entspricht ihre reine Liebe zu Leonhard, die sich oft nur unbewußt, so allweiblich offenbart, wenn sie z. B. dem Gebliebten erzählt: „Daß der Sommer nicht ganz so langweilig verstreiche wie der Winter, und daß die Kirmse (zu der ihr der Vater den Zutritt versagt) gewiß auch ihn in den Wirbel munterer Tänze hineinreißen werde." Fühlen wir da nicht zwischen ihren Worten jene leise, ängstliche Eifersucht, die das hoffend ausspricht, was sie am wenigsten wünscht?

Ist hier Hoffmann von Einfluß auf die Darstellung des Wunderbaren, des Übernatürlichen gewesen, so gilt dies in noch höherem Maße von seinem Schüler Contessa. R. M. Werner hat Ähnlichkeiten zwischen dessen „Todesengel" und Zitterlein bis ins Einzelne aufgedeckt. Wir kommen darauf in den Literarischen Vorbildern zu sprechen. An eine Einwirkung Kleists, wie sie Werner und Tibal annahmen, glaube ich noch nicht.[1])

Bezüglich der Technik jedoch fehlt es auch in Zitterlein an einem eigentlichen Höhepunkt; wir werden von Anfang an gleichmäßig von Erregung zu Erregung getrieben, ohne einmal Atem schöpfen zu können. Hat die Schilderung auch an Objektivität gewonnen, die Sprache erscheint stellenweise durch Übertriebenheiten verunstaltet; wie schwülstig wirkt die Apostrophe im 10. Kapitel, die Karl Zeiß mit Recht als besondere Ungeschicktheit hervorhebt.[2])

---

[1]) Biogr. S. 83. — Tibal, Biogr. S. 120.
[2]) Einl. Werke, S. 271.

Digitized by Google

Inhaltlich[1]) gehört die Novelle zu Hebbels interessanteren Produktionen, was ja auch der Erfolg beim Publikum bestätigt. Vortrefflich durchgeführt ist die niedergedrückte Stimmung in den Familienscenen, wobei dem Dichter gewiß die Verhältnisse im eigenen Elternhause vorschwebten.

8. Herr Haidvogel und seine Familie muß nicht lange nach Zitterlein entstanden sein, wie es spätere Briefe Hebbels an die Hamburger Freundin bezeugen.[2]) Doch hieß die Novelle damals „Herr Weiß". Daß sie identisch mit der Fassung von 1847 ist, zeigt die letzte Handschrift selbst.[3]) Der Einfluß Kleists scheint hier einzusetzen; besonders die gedrängte Form der Erzählung und der knappe, unterbrochene Dialog sprechen dafür, obwohl auch in dieser Hinsicht spätere Umänderung auf falsche Schlüsse weisen kann. Der Stil zeigt eine der Situation angemessene, sprudelnde Lebendigkeit und Geschmeidigkeit. Der Gebrauch der Verben ist viel präziser und gewählter als in Zitterlein, wie auch die Epitheta bewußter und charakteristischer gesetzt werden.

In Haidvogel führt uns der Dichter einen Menschen vor, der lieber groß scheinen als sein will, einen Mann, der sich gern beneiden läßt, der es vorzieht, unter körperlichen Entbehrungen zu leiden, als auf äußeren Glanz verzichten zu müssen. Damit richtet er seine Familie allmählich zugrunde und steht gerade auf dem besten Wege, Frau und Kinder ins Verderben zu stürzen, als ihm ein blindes Geschick eine reiche Erbschaft in den Schoß wirft und den lauten Prahler auf einmal zum Krösus macht. — R. M. Werner erblickt in diesem Charakter Hebbels Vater. Die psychologische Erklärung wird zeigen, daß ein Vergleich mit dem Dichter selber viel näher liegt. Wohl aber möchte ich in Frau Haidvogel Hebbels Mutter wiederfinden, die auch um der Kinder willen oft gehungert hat.

9. Pauls merkwürdigste Nacht erschien zum erstenmal in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode" im Jahre 1847, nachdem sie bereits 1837 druckfertig war. Entstanden mag diese Erzählung wohl zu gleicher Zeit mit Herrn Haidvogel sein, und zwar unter dem Titel „Johann". Als Beleg

[1]) Vgl. Motive und Charaktere.
[2]) Vgl. W. VIII, XX.
[3]) Lesarten und Anmerkungen, W. VIII, S. 423.

Digitized by Google

hierfür erwähnt Bornstein drei Briefe des Dichters an Elise. Für die Identität von Paul und Johann (Johann hieß des Dichters Bruder) spricht schon der Inhalt. Paul ist das genaue Abbild von Hebbels phlegmatischem, etwas beschränktem Bruder, in Franz dürfte der Autor sich selbst dargestellt haben, in der schnell erregbaren Mutter ist leicht Frau Antje Hebbel wiederzufinden. Werner nimmt an, der Erzählung liege ein wahres Abenteuer zugrunde, und Hebbel habe später aus Rücksicht für den Bruder die Titeländerung vorgenommen.

Den Stil dieser Novelle, die für die Entwicklung des Dichters wegen des Fehlens der ursprünglichen Handschrift wieder nicht ausgenutzt werden darf, kennzeichnet größte Einfachheit, Objektivität und Kürze im Satzbau. „Paul war kein Atheist, aber er schlief manchen Abend ohne sein Nachtgebet ein. Jetzt faltete er andächtig die Hände und betete ein Vaterunser. Eine Krähe flog mit häßlichem Geschrei dicht vor ihm auf. Er fluchte auf seinen unnatürlichen Bruder usw." Welch ein Unterschied zu Zitterlein!

Die Nachtabenteuer des schwerfälligen, feigen Paul, der nur als vorsichtig gelten will, interessieren wenig. Beachtenswert ist es aber, wie der Dichter Pauls Gespenster- und Räuberfurcht durch die vorhergehende Lektüre eines Schauerromanes psychologisch näher begründet.

Paul bildet die Vorstufe zum Schnock,[1]) den Hebbel auch um diese Zeit begann und schon weiter ausführte, aber dann vollständig umarbeitete, so daß wir erst später von ihm reden werden. Ebenso fällt in die erste Hamburger Zeit eine Novelle „Gertrud", in der erzählt wird, „wie Gertrud zu einem hinkenden Mann kam". Sie ist nicht erhalten und wird wahrscheinlich vom Dichter selbst vernichtet worden sein.[2])

Die Novellen der Heidelberger Zeit.

10. Mit den Produktionen der Heidelberger Zeit scheint wieder ein neuer Absatz in Hebbels novellistischer Entwicklung zu beginnen. Jedenfalls nennt er die am 9. Juni 1836 entstandene Anna Freund Bamberg gegenüber, wie einst Zitterlein, seinen „dichterischem Erstling"[3]) und verwirft damit abermals alle voraus-

[1]) Werners Worte.
[2]) Vgl. Pläne und Stoffe, W. VIII, S. 358.
[3]) Brief an Bamberg, 27. 5. 1847.

Digitized by Google

gegangenen Arbeiten. Und in der Tat ist Hebbel berechtigt, hier „zum ersten Male Respekt zu haben vor seinem dramatisch-episch in Erzählungen sich ergießenden Talent".[1]) Nicht umsonst ist er in Kleists Schule gegangen: Straffheit der Form, dramatische Lebendigkeit, rücksichtslose Objektivität selbst bei Darstellung des Entsetzlichen und plastische Bildlichkeit (man denke an die Scene in der Küche!) — das sind die Merkmale dieser Novelle. Ja, in einer Hinsicht übertrifft noch der Schüler den Meister; freilich bleibe dahingestellt, ob zu seinem Vorteil. Hebbels Objektivität grenzt in ihrem Streben nach realistischer Treue zuweilen an gesuchte Kälte, die manchen Leser verletzen wird. So urteilt z. B. Gutzkow in seinem „Dionysius Longinus": „Die Herzenskälte stieß mich bei allem, was Hebbel schrieb, ab. Denn diese Kälte ging ins Mark seiner Produktionen;" wie wir auch sonst Gutzkows gehässige Urteile über den jüngeren Dichter werten mögen — in diesem Falle könnte man ihn verstehen.

Anna erschien erst im Jahre 1847 in Engländers „Salon", nachdem sie vorher vergeblich bei Engelmann, Tieck und Gutzkow anzukommen versuchte.

11. Eine Nacht im Jägerhause, etwa zwei Monate später als die Anna entstanden,[2]) ist auch nicht in ursprünglicher Fassung vorhanden. Der jüngste Text stammt aus dem Jahre 1842 und bestimmt Werner wegen vieler Verschreibungen zu der einleuchtenden Ansicht, daß diese Erzählung anfangs in der Ich-Form gehalten sei. — Die Erfindung ist nicht selbständig, sondern von Hauffs „Wirtshaus im Spessart" abhängig, wie Bornstein andeutet; zwei Freunde übernachten in einem unheimlichen Waldhaus und glauben sich von tausend Gefahren umgeben, die nur ihre Phantasie und ein scheinbar eigenartiger Zufall erzeugt hat. Den nächsten Morgen deckt ihr wunderlicher Gastgeber den Irrtum auf. Werner will die Erzählung auf ein Erlebnis, eine Fußwanderung des Dichters mit seinem Freunde, „Otto" Rendtorf, zurückführen und findet an dieser „kecken Studentengeschichte" einen besonderen Reiz. In formaler Hinsicht ist aber ein Rückschritt bezüglich der Charakterdarstellung nicht zu leugnen. Die beiden Freunde unterscheiden sich nur insofern, als anfangs der eine uns

[1]) T. 9. 6. 1836.

[2]) Brief an Elise, 20. 8. 1836.

Digitized by Google

mehr von heftiger, der andere mehr von zurückhaltender Seite entgegentritt, im Laufe der Erzählung gleichen sie dann diese Differenz ganz aus; der Jäger ist wenig individuell, seine Mutter konventionell altweiberhaft gezeichnet. Außerdem erscheint die Erzählung oft psychologisch unwahr. Warum erzwingen denn die Studenten, die von kommendem Unheil überzeugt sind, nicht gleich zu Anfang den Ausgang aus dem Hause? Statt dessen machen sie sichs bequem und „lassen sichs schmecken", ohne an den Speisen naturgemäß Verdacht zu schöpfen, während ihr aufdringlicher Wirt Pistolen lädt! Und weiter: in der letzten Nacht ihres Lebens (wie sie es wenigstens glauben müssen) können sie den gewohnten Schlaf finden!

Gedruckt erschien die Novelle zuerst im Morgenblatt für gebildete Leser Anfang Februar 1842, dann 6 Wochen später in dem „Hamburger Beobachter und Archiv für Wissenschaften und Künste" und zum drittenmal in der „Österreichischen Reichszeitung" im November 1849.

Die Novellen der Münchener Zeit.

12. In München hat Hebbel die meisten Novellen geschrieben, darunter zwei Romane begonnen, die aber beide nicht beendet worden. Von Schnock sagt der Dichter, er hätte ihn auf ein Drittel seines ursprünglichen Umfanges „reduziert",[1]) ohne ihn je zum Abschluß gebracht zu haben. Auch der andere Roman, „Der deutsche Philister", sollte ein riesengroß angelegtes Werk werden, zu dessen Herstellung man mindestens ein und ein halb Jahr Zeit beanspruchen müßte.[2]) 20 Kapitel waren bereits zur Ausführung gelangt; dann verbrannte ihn sein Schöpfer in einer Stunde der Mutlosigkeit. Der Grund hierfür mag darin zu suchen sein, daß der junge Dichter sich der Aufgabe, ein Zeitgemälde zu entwerfen, noch nicht gewachsen fühlte. Außerdem klagte er damals, er sei mit allem „gleich immer fertig" und gestand damit indirekt einen gewissen Mangel für epische Breite selbst ein. So ist auch Schnock etwas zu knapp und prägnant gestaltet, so daß Gustav Kühne eine behagliche Breite an ihm vermißte (vgl. S. 13, 14); aber ein „niederländisches Gemälde bleibt das Fragment bei seiner realisti-

[1]) Vorwort zur Novellensammlung von 1850.
[2]) Brief an Elise, 26. 11. 1837.

Digitized by Google

schen Schilderung von Kleinigkeiten und Einzelheiten — man denke z. B. an die Tierbudenszene — trotzdem.

Die Anfänge des Schnock, den Hebbel den Vorläufer des „deutschen Philisters" nennt, reichen zwar bis in die Hamburger Zeit zurück, doch muß der Dichter eine derartige Umarbeitung an ihm vorgenommen haben, daß er mit Recht später seine Entstehungszeit nach München versetzen durfte.[1]) Denn hier erst erlangte Schnock die eigentliche Gestalt. Daß war im November 1836. Doch schon nach 10 Tagen schreibt der Dichter Elisen, wieviel an der Erzählung noch zu ändern sei, und wieviel Mühe und Kopfzerbrechen er ihm mache; sein „Schmerzenskind" wird er später bezeichnet.[2]) Und im April des folgenden Jahres teilt er gar der Hamburger Freundin mit, daß er von neuem an eine völlige Umarbeitung gehe. Über die Art der Veränderung erfahren wir dann weiter: „Es wird Dir nicht entgangen sein, daß alles, was im ersten Manuskript — bloßer Spaß war, jetzt zum notwendigen Resultat einer zwar komischen, aber durchaus konsequenten Persönlichkeit erhoben ist." [3])

Hebbels Glaube an den Schnock ist nicht klein gewesen; er wollte aus seinem Werke ein Volksbuch machen, mit dem Wunsche, „es möge sich neben Eulenspiegel, Katzenberger und Abraham Tonelli einen Platz erobern".[4]) Bedenken wir nun die unendliche Mühe,[5]) die der Dichter mit seinem Roman gehabt — die Umarbeitung konnte nur immer „in der besten Stunde" vollzogen werden — und die letzte Hoffnung, die er vertrauensvoll ausspricht, so fällt um so mehr eine andere Aussage Hebbels auf, er habe den Schnock nur in „Mußestunden, zur Ergötzung der Studien- und Altersgenossen" verfaßt. Das leuchtet wenig ein, und wir können diesen Worten an Arnold Ruge nur eine versteckte Bitte um nachsichtige Kritik entlesen. Ein Brief vom 4. 3. 1850 an Gustav Kühne, der ebenso einen Widerspruch zu den früheren Tatsachen aufweist, bestätigt diese Ansicht. Hier nennt nämlich Hebbel den Roman „Das erste, was ich, lyrische Gedichte abgerechnet, geschrieben habe." Sollte der Dichter somit wieder alle

---

[1]) W. VIII, S. 419.
[2]) Brief an Gust. Kühne, 19. 3. 1850.
[3]) Brief an Elise, 15. 12. 1836.
[4]) Vorwort zur Novellen-Ausgabe von 1850.
[5]) Vgl. besonders den Brief an Elise, 15. 12. 1836.

Digitized by Google

früheren Produktionen verworfen haben? Es kann sich in diesem Brief ebenfalls nur um das Bestreben handeln, durch eine korrigierte Zeitangabe die Kritik schonend zu stimmen. Erregt doch auch Bedenken — sowohl im Vorwort zu Schnock wie in der Vorrede zu der späteren Novellensammlung — die jedesmalige Betonung, die erwähnten Entstehungsdaten der Erzählungen hätten ja nicht den Zweck, ein gelindes Urteil zu erbitten.

Der ängstliche Schreinermeister hat aber nicht viel Glück gehabt, besonders bei Campe, der von einem Verlag nichts wissen wollte, auf den der Dichter dabei mit Bestimmtheit rechnete.[1]) Schnock erschien zum erstenmal in „Huldigung den Frauen", einem „Taschenbuch für das Jahr 1848", dann 1850 bei J. J. Weber mit Holzschnitten.

Die Abhängigkeit des Romans von Jean Pauls „Feldprediger Schmelzle" — Jean Paul wird jetzt Hebbels hochverehrtes Vorbild — hat Werner ausführlich dargetan.[2]) Schnocks Feigheit ist aber eine andere als die Schmelzles. Des Feldpredigers Ängstlichkeit ist eine behagliche, gemütliche Vorsicht, während des Schreinermeisters Hasenherzigkeit zum Teil tragisch wirkt, da dieser unsäglich unter ihr leidet. — (Eine nähere Charakteristik Schnocks findet sich in den Motiven.) — Schnock trägt seinen Wert nicht nur in sich selbst, sondern ist für den Dichter auch insofern von Bedeutung, als Hebbel bei der mühevollen Arbeit des häufigen Änderns und Streichens viel in technischer Beziehung hat lernen können, so daß er im Hinblick auf Schnock sagen durfte: „Übrigens bin ich über das Wesen der Darstellung erst in München mit mir aufs Reine gekommen."[3])

Zum Schlusse möchte ich noch eine Ansicht E. Kuhs ergänzen. Dieser macht darauf aufmerksam, der Name „Schnock" sei Shakespeares „Sommernachtstraum" entnommen.[4]) Doch der hier folgende Vergleich wird zeigen, daß nicht nur der Name, sondern die ganze Charakteristik des Schreinermeisters bereits im Sommernachtstraum gegeben. Hier heißt es (Akt I, 2): Squenz: „Schnock, der Schreiner, Ihr des Löwen Rolle", und (Akt V, 1): Lysander: „Dieser Löwe ist ein rechter Fuchs an Herzhaftigkeit." „Schnock",

[1]) Brief an Elise, 12. 5. 1837.
[2]) W. VIII, XXXV.
[3]) Brief an Elise, 12. 5. 1837.
[4]) Biogr. I, 360.

Digitized by Google

„Schreiner", „Löwe" und „Fuchs an Herzhaftigkeit" — sieht nicht Hebbels Schnock ganz ebenso aus?

13. Die Obermedizinalrätin schickte Hebbel am 13. 5. 1837 Laube für seine Mitternachtszeitung, der sie am 20. 6. dieses Jahres veröffentlichte. Über die Entstehung der Novelle in fast ausschließlicher Dialogform liegen keine Nachrichten vor; Werner hält sie für eine jener „Skizzen", die der Dichter in einem Brief an Schacht erwähnt, und schließt daraus auf einen Ursprung zu Beginn der Münchener Zeit.

Der Inhalt dieser Skizze ist zu unhebbelisch, um auf ihn näher einzugehen. Der junge Dichter wollte sich hier über einen Typus der Zeit, die unverstandene Frau, lustig machen, was ihm aber um so weniger zukam, da er noch gar keine Fühlung mit jener geschilderten sozialen Schicht hatte.[1]) Werner wie Kuh, der für die Novelle nur die Worte: „albern", „häßlich", „geschmacklos", „verletzend grausam" hat, heben die Wertlosigkeit dieser Produktion hervor, vergessen aber ganz ihre indirekte Bedeutung für den Dichter selbst. Ich halte die Obermedizinalrätin für ein Experiment des jungen Autors, unter dessen Feder die Novelle unwillkürlich dramatische Form annahm; sie ist von einer plastischen Lebendigkeit, die selbst „Herrn Haidvogel" übertrumpft, so daß die Obermedizinalrätin als besonders ausgesprochenes Argument für Hebbels noch unbewußte, schlummernde dramatische Begabung von Bedeutung ist.

14. Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd ist nur das erste Kapitel eines größer angelegten „Charaktergemäldes", das aber über den Anfang nicht hinausgekommen ist. Hebbel schreibt am 19. 12. 1836 an Elise: „Ich habe in diesen Tagen ein neues komisches Charaktergemälde: „Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel" angefangen, wovon das 1. Kapitel, ‚Nepomuk auf der Freudenjagd' fast fertig ist." Im Mai 1837 schickte es der Dichter Laube zu, um es in der Mitternachtszeitung zu veröffentlichen. Doch nahm Laube das Fragment nicht an. Erst 1847 erschien es in Engländers „Salon", nachdem es vorher, im Oktober 1846 noch einer Überarbeitung unterzogen worden.

---

[1]) Werner, Biogr. 209.

Digitized by Google

Den Charakter des Nepomuk Schlägel betreffend spricht Emil Kuh die Ansicht aus, Hebbel habe die Gestalt des „ruchlosen Gläubigers" seines Vaters vorgeschwebt, und vergleicht man in den „Aufzeichnungen" [1]) dessen Charakteristik mit Schlägel, so finden sich in der Tat manche Ähnlichkeiten. Im übrigen aber werden wir später sehen, wie vornehmlich der Dichter selbst sich hier Modell gestanden.

Einen Einfluß irgendwelcher Art seitens Börnes „Eßkünstler" zu vermuten, halte ich für gesucht.[2])

15. Die beiden Vagabonden sind auch nur ein Bruchstück einer größeren Erzählung „Meister Jakob", die Hebbel im März 1837 begonnen hatte. Am 14. 3. dieses Jahres schreibt er Elisen: „Jetzt beschäftigt mich der Meister Jakob, mit dessen zwei ersten Bogen ich sehr zufrieden bin. Ich denke ihn, sobald er fertig ist, an die Mitternachtszeitung zu senden." Doch wie bei Schnock, dem deutschen Philister und Nepomuk geht ihm während der Arbeit der Atem aus, daß er bald voller Mutlosigkeit der Freundin bekennen muß: „Meister Jakob und all das Zeug sind nicht fertig und werden's nicht. . . . . ." [3]) Das Fragment erschien erst 1847 in Engländers „Salon".

Der Inhalt der launigen Erzählung ist kurz folgender: Zwei Landstreicher, von denen der eine, Jürgen, keck und witzig ist, der andere, Hanns, infolge vieler Entbehrungen und übler Erfahrungen kleinlaut und verzagt, betreten, von Hunger geführt, eine Schenke, um sich mit dreister Findigkeit etwas zum Essen zu verschaffen. Jürgen bemerkt schlau, wie die Bauern in der Schenke sich langweilen, und weiß durch Berichte unglaublicher Abenteuer und durch freche Aufschneidereien schnell die Ohren und Herzen seiner Zuhörer zu gewinnen. Die Bauern denken nicht mehr an den Heimweg, zur Freude des Wirtes, der die beiden Fremden nun auch nicht ungern als Gast bei sich sieht. Dazu kommt für die Vagabonden noch ein glücklicher Zufall. Unter den Bauern befindet sich nämlich ein Hufschmied, ein mächtiger Mann an Gestalt, der sich einbildet, zu großen Dingen berufen zu sein, und nichts sehnlicher wünscht, als einmal die Kunst des Goldmachens zu erlernen. Jürgens prahlerische Reden,

[1]) W. VIII, 111.
[2]) Werner, W. VIII, XXXIX.
[3]) Br. 7. 12. 1837.

Digitized by Google

besonders seine alchimistischen Wundererzählungen haben ihn natürlich ganz begeistert, und überglücklich ist er in dem Gedanken, nun bald mit Jürgens und Hanns Hilfe die Herstellung des Goldes verstehen zu können. Die beiden Freunde nimmt er zu sich ins Haus, läßt ihnen neue Kleider machen und ihnen durch seine hübsche Tochter die schönsten Speisen vorsetzen. Die beiden Vagabonden aber lachen sich ins Fäustchen. Damit bricht die Erzählung ab.

Der große Fortschritt dieser Novelle gegenüber Nepomuk Schlägel liegt darin, daß Hebbel hier zum erstenmal mit behaglicher Breite schildert, mit innerer Wärme und herzhafter Komik. Um so bedauerlicher ist es, daß die Vagabonden nie zur Vollendung gelangt. Hier haben wir eines der wenigen Stücke, das einen sonnigen Schluß erwarten läßt; Werner hat darüber einleuchtende Vermutungen ausgesprochen.[1]) — Die Erfindung ist durchaus originell; eine Beeinflussung von Tieks „Abraham Tonelli" könnte sich doch höchstens auf das Motiv des Goldmachens beziehen.[2])

Hervorragend wird in der Novelle die Charakteristik bis ins Kleinste durchgeführt; die interessantesten Gestalten sind in dieser Beziehung Jürgen und Meister Jakob. Übrigens scheinen mir die Charaktere der Vagabonden im „Trauerspiel in Sizilien" in Bartolino und Ambrosio wiederzukehren; der eine ist hier zynisch, frech und redselig gezeichnet, der andere ängstlich-dumm, wortkarg und pechvogelhaft.

Der Stil ist flott, flüssig, ganz den Schilderungen und Situationen angepaßt. Wie stimmungsvoll beginnt die Einleitung: „Es war in der guten alten Zeit. Noch saß der Teufel so ruhig und unangefochten auf seinem Thron, wie der liebe Gott; wenn es zu dunkler Nachtzeit in den Lüften rumorte, schrieb man es nicht den wilden Gänsen zu, sondern dem wilden Jäger, und griff nicht zur Kugelbüchse, sondern zum Rosenkranz;" und wie liebenswürdig macht sich die feine Ironie, wenn der Dichter mit einer gebührenden Titulierung der Vagabonden zurückhält: „Beide gehörten einem Stande an, für den die Sprache bis jetzt keinen anständigen Namen aufzufinden gewußt hat; wollen wir unsere Freunde nicht Lumpen, Vagabonden und Landstreicher nennen, so müssen wir sie einstweilen ungenannt lassen!" Und so anmutig-witzig sprudelt die Erzählung fort.

[1]) W. VIII, XLII.

[2]) Vgl. W. VIII, XLI.

Digitized by Google

16. Der Rubin entstand im Frühjahr 1837. Am 27. 3. dieses Jahres schreibt Hebbel an Elise: „Ein Märchen, der Rubin (klein, aber der Idee nach wohl das Beste, was in Prosa in München aus meiner Feder geflossen) wird, wenn es die Stimmung irgend erlaubt, in den nächsten Tagen fertig.“ [1]) Über den äußeren Anstoß zu dieser Erzählung gibt Kulke einen ausführlichen Bericht in seinen Erinnerungen, der hier vollständig wiedergegeben wird, weil er zugleich für das Verständnis von Hebbels dichterischer Veranlagung bedeutsam ist. „Ich ging“, sagt Hebbel, „mit einem Freunde spazieren. Im Laufe des Gespräches ließ ich den Blick gleichgültig über die Erde schweifen; da ward mein Auge von einem Blitzstrahl getroffen, der von einem funkelnden Stein herabgeschossen kam. Schneller aber traf der Strahl mein Auge nicht, als mir folgende Idee durch den Kopf fuhr. Wenn (dachte ich, indem ich mich beugte, um den Stein aufzuheben, ohne meinen Freund in seiner Auseinandersetzung im geringsten zu unterbrechen) in diesem Stein eine Jungfrau verschlossen wäre, die aus dem Zauberland nur dadurch gelöst werden kann, daß der Eigentümer des Steines sich, ohne daß er darum weiß, freiwillig desselben entäußert; wenn ferner der Stein, gerade wegen des in ihm gebannten Wesens, den Besitzer mit einer so magischen Macht anzieht und fesselt, daß er lieber sein Leben zu verlieren, als diesen Stein herzugeben sich entschließen könnte; welch ein wunderbares Motiv wäre das zu einer Reihe von Konflikten! Plötzlich stand auch das ganze Bild fertig vor meiner Seele.“ [2])

Bezüglich des Inhalts wie der Darstellung entspricht dieses Märchen nur wenig seiner Gattung; es ist als ein solches zu real und individuell gezeichnet. Das hat der Dichter selbst gefühlt, denn er äußert sich Elise gegenüber: „Ebensowenig ist das angehängte Märchen ein Märchen in eigentlicher Bedeutung“; [3]) er habe sich dieses Titels nur in derselben Weise bedient, wie es zuweilen ja auch Tieck täte. Die zu große Realität mag auch der Grund gewesen sein, weshalb Hebbel später das Märchen in ein dramatisches Gewand kleidete.[4])

---

[1]) Ein ungedruckter Brief; von Werner zitiert W. III, VII.

[2]) Ed. Kulke, Erinnerungen an Hebbel, S. 68.

[3]) Brief vom 12. 12. 1838.

[4]) Einen Vergleich mit dem Märchendrama hat Theodor Poppe unternommen: Fr. Hebbel und sein Drama, Kap. V, S. 84.

Digitized by Google

Hoffmanns Erzählung, „Das öde Haus", hat den stärksten Einfluß auf den Rubin geübt. Werner zieht in der Einleitung zu den Novellen mehrere Stellen zum Vergleiche heran. Die lokale Färbung ruft die Geschichten aus „Tausend und eine Nacht" in Erinnerung, die Hebbel im Februar 1837 in die Hände bekam.

Die Charakteristik ist sehr verschieden, im allgemeinen ziemlich verschwommen; die Ursache hierfür liegt wohl in der Zwittergestalt (halb märchenhaft, halb realistisch) der Erzählung. Namentlich der schwärmerische Assad erscheint recht farblos, während der Kadi, ein Mann mit einem „dem Teufel abgeborgten Lächeln", mit wenigen Strichen höchst individuell skizziert ist.

Veröffentlicht wurde das Märchen im Jahre 1843 in Theodor Mundts „Freihafen"; vorher hatte es vergeblich 1837 bei Hauff, 1838 bei Tieck und 1840 bei Gutzow angeklopft.

Spätere Novellen.

Mit dem Abschluß der Münchener Zeit scheinen die novellistischen Arbeiten ins Stocken zu geraten. 1841 wird noch Matteo vollendet, dann aber, abgesehen von der kleinen Skizze, die „Kuh", schweigt die Feder des Erzählers Hebbel für immer. Kein Wunder! Denn nun beginnt die Entstehung der „Judith" und damit auch die Geburtsstunde des Dramatikers, des eigentlichen Hebbel.

17. Die Idee zu Matteo fällt wohl in die zweite Hamburger Zeit. Der Dichter notiert am 6. 3. 1838 in sein Tagebuch: „. . . wie das Verbrechen selbst die edelste Frucht tragen könne; . . . die Idee verdiente wohl in einer Novelle oder in einem Drama behandelt zu werden." Eine nähere Angabe findet sich ein Jahr später: „Gestern eine kleine Novelle: „Matteo" angefangen."[1]) Dann aber blieb die Novelle längere Zeit liegen, und erst am 2. 2. 1841 lesen wir im Tagebuch: „. . . Die Novelle Matteo, längst angefangen, vollendet. Ich halte sie für mein Bestes in dieser Gattung." Am 12. 5. 1841 erschien darauf die Erzählung in Hauffs „Morgenblatt".

Hebbel dachte, dies würde sein letzter Versuch in dieser Gattung sein.[2]) Er gibt selbst zu, mit welcher Freudlosigkeit er

[1]) T. 19. 10. 39.

[2]) Nachlese I, S. 132.

Digitized by Google

hier gearbeitet; befand er sich doch damals in jener „Golo-Stimmung", wie E. Kuh treffend sagt (Matteo fällt zeitlich zwischen den dritten und vierten Akt der Genoveva), die wenig einem freien, dichterischen Schaffen zugute kam. So trägt der Matteo etwas Peinigendes, Quälerisches an sich, das oft den Genuß der Novelle erschwert.

In stilistischer Hinsicht ist Hoffmanns und Kleists Einfluß verschiedentlich anzutreffen; auch Boccaccio mag hier eingewirkt haben. Im allgemeinen ist der Stil ruhiger, nicht so überstürzt wie in der Anna, doch entbehrt er die Einfachheit und Objektivität dieser Erzählung. Hieraus kann natürlich kein Schluß auf den Entwicklungslauf des Dichters gezogen werden, da ja die Anna viel später als der Matteo veröffentlicht wurde.

18. Die Kuh erschien am 27. Januar 1849, gleich nach ihrer Entstehung, in der „Presse". Hierüber bemerkt Hebbel am 18.: „Heute die Erzählung: Die Kuh geschlossen. Ich habe mich seit meinem letzten Aufenthalt in Hamburg damit getragen, so klein sie ist." Daraus entnehmen wir also, daß die Idee viel früher, bereits in der zweiten Hamburger Zeit, gefaßt worden. Der Stoff war da; es handelte sich um eine Anekdote, die von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchte, und die der Dichter erst 1843 in sein Tagebuch notierte; jahrelang trug er sich dann mit dieser kleinen „Geschichte aus den Zeitungen, die Janens erzählte,"[1]) herum, um sie endlich 1849 zu vollenden. Es ist interessant zu sehen, was Hebbel aus jenem Zeitungsbericht, den Werner in seiner Einleitung zum Vergleiche abgedruckt,[2]) gemacht hat. Dort die trockne Aufzählung der Tatsachen, hier eine spannungerregende Technik, genaue Darstellung des Milieus und hervorragende Charakteristik. Das letzte gilt vornehmlich für die Gestalt des Bauern Andreas, der geradezu greifbar plastisch vor uns steht.

Die knappe Sachlichkeit, die sich streng vor jedem überflüssigen Wort hütet, erinnert an Boccaccio, den Hebbel mit Vorliebe las. Im übrigen ist sein Stil durchaus selbständig. —

---

[1]) T. 20. 5. 1843.
[2]) W. VIII, XLIII.

Digitized by Google

2. Hebbels Kunstforderungen an die Novelle.

Jedes eindringende Studium eines Dichtwerkes fragt von selbst nach dem Schöpfer desselben, nach dessen Kunstanschauungen im allgemeinen und seinen speziellen ästhetischen Forderungen an die besondere Gattung. Wohl die meisten großen Dichter haben ihre Kunstansichten geäußert, wenn auch nicht immer schriftlich niedergelegt. Von Hebbel wissen wir, daß er das dringendste Verlangen empfand, sich über seine ästhetischen Theorien sowohl mündlich wie schriftlich auszusprechen. Oft geschah dies auch aus dem Bedürfnis einer gewissen Rechtfertigung gegenüber dem Publikum; davon zeugen die zahlreichen Kunsteinleitungen, die er mehreren seiner Werke vorausschickte.

Hebbel hat sich mit jeder Dichtungsgattung theoretisch beschäftigt, vor allem naturgemäß mit dem Drama, viel auch mit Lyrik, höchst selten aber — worauf es uns hier ankommt — mit der Novellen-Frage.[1]) Seine Tagebücher geben darüber wenig Auskunft; wie der Dichter über die Novelle dachte, und was er von ihr verlangte, erfahren wir hauptsächlich aus seinen Briefen, aus kritischen Studien über andere Autoren und den Vorworten zu eigenen Werken. Im übrigen müssen wir uns auf allgemeine ästhetische Aussprüche beschränken, die mit für die Novelle Geltung haben.

In der Definition der Novelle folgt Hebbel Goethes Beispiel, der diese Gattung Eckermann gegenüber die „sich ereignete, unerhörte Begebenheit" nennt[2]) und „die neue, unerhörte Begebenheit", sagt Hebbel, „welche dem Charakter plötzlich eine ebenso neue und unerhörte Seite entlockt, ist und bleibt in der Novelle die Hauptsache".[3]) Das bedingt, der Novellist muß eine reiche Erfindungsgabe besitzen, die ein rasches Abspielen der Hand-

[1]) Vergleicht man z. B. im Sachregister zu den Tagebüchern die Stellen, die sich über „Drama", „Lyrik" und „Novellen" auslassen, so zeigt sich, daß Hebbel hier 145 mal über Fragen des Dramas, 31 mal über Lyrik und bloß 6 mal (oft nur ganz äußerlich) über Novellistik spricht.

[2]) Übrigens wird in Goethes „Novelle" selbst, dem typischen Muster dieser Dichtart, das Haupterlebnis als „seltsames, unerhörtes Ereignis" bezeichnet (Goethes Werke, Gold. Klassik. Bibl. [Hempel], Bd. 21, S. 139).

[3]) Brief Hebbels an Schloenbach, veröff. von R. M. Werner, Euphor. VI, 335. Vgl. auch Vorwort von „Erzählungen und Novellen". W. VIII, 418.

Digitized by Google

lung ermöglicht, andernfalls ermüdet er und geht unserer Aufmerksamkeit verlustig.[1]) Den Zufall kann er getrost verwenden, vom Pragmatismus des Zufalls trägt ja die Novelle ihren Namen;[2]) mag das Drama die notwendige Entwicklung eines Charakters vorführen, die Novelle braucht nicht zu beschreiben, was sein muß, sondern was sein kann, sie darf unter einer Fülle von Eventualitäten wählen.[3])

Eine zweite Hauptforderung ist: Die Novelle hat objektiv zu sein! Als Muster gilt hier Kleist, während einige Romantiker und Vertreter des „Jungen Deutschland", Tieck und Gutzkow an der Spitze, weisetuenden Betrachtungen ein abschreckendes Beispiel sein mögen.

Damit verbunden ist das dritte Hauptgebot: Sachlichkeit und Prägnanz! Die Erziehung zur Sachlichkeit wird gefördert durch Lektüre alter Chroniken; „ich muß überhaupt Chroniken lesen", schreibt der Dichter in sein Tagebuch.[4]) Vor Weitschweifigkeit wie „Herzens- und Geisteszerfaserungen" kann nicht genug gewarnt werden.[5]) Adalbert Stifter ist Hebbel darum unerträglich; „was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet".[6]) Die Novelle soll überhaupt eine straffe Form haben, worauf Laube, z. B. in seiner nachlässigen Art, so gut wie gar kein Gewicht legt.

Dies sind die drei höchsten allgemeinen Aufgaben, die sich die Novelle zu stellen hat: Neuigkeit, Objektivität und knappe Sachlichkeit.

Andere Forderungen, die Hebbel seltener betont, sind: Der Dichter darf nicht vorzugsweise das Ungeheuerliche schildern; und zweitens, zu viel Licht in der Erzählung ist ein Fehler. Über das Letzte sagt Hebbel: „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimnis muß

---

[1]) W. VIII, 418.

[2]) Verteidigung Hebbels gegenüber Julian Schmidts Kritik (Grenzboten 1850, IV, 726). W. XI, 38.

[3]) ibd.

[4]) T. 4. 6. 1838.

[5]) Vorwort. W. VIII, 418.

[6]) Literaturbrief: „Der Nachsommer. Eine Erzählung von Ad. Stifter."

Digitized by Google

immer übrig bleiben und läge das Geheimnis auch nur in der dunklen Kraft des entziffernden Wortes .... Auch in der Novelle und Erzählung finde ich zu viel Licht bedenklich"; [1]) durchaus unkünstlerisch sei es, wie Tieck die Natur gleichsam mit einem Kommentar zu versehen und alles bis ins Kleinste deutend erklären zu wollen. — Es ist dies dieselbe Ansicht, die wir bei Goethe kennen, wenn er z. B. über den zweiten Teil seines Faust bemerkt, man müsse sich auf „Miene, Wink und leise Hindeutung" verstehen, um den verborgenen Sinn der Dichtung zu erfassen.

Über das andere Gesetz spricht sich Hebbel in dem Hamburger Aufsatz über Körner und Kleist [2]) aus: „Fast alle Erzählungen unserer Dichter, einen Hoffmann und Tieck nur in wenigen ihrer Produktionen ausgenommen, leiden — möchte ich sagen — an der Ungeheuerlichkeit der gewählten Stoffe"; es sei viel leichter, Verzweiflung und große Leiden darzustellen, als einen kleinen, alltäglichen Schmerz. Ein ungeheures Unglück könne auch der mittelmäßige Poet beschreiben, doch der Meister zeige sich erst in der Schilderung der immer wiederkehrenden Mühen dieses Daseins.

Was wir von speziellen ästhetischen Ansichten Hebbels über die Novelle oder von Kunstanschauungen, die auch für diese Gattung Geltung haben, sonst noch wissen, bezieht sich im wesentlichen auf die Kunst der Charakterzeichnung; darin erblickte der Dichter seine besondere Stärke. [3]) Die geschilderten Personen müssen klar und scharf sich voneinander abheben, sie dürfen nicht verschwommen und verwischt auftreten wie die „Schemen" eines Laube; „Schärfe der Umrisse und Treue des Kolorits waren mir die Hauptsache". [4])

Die Entwicklung eines Charakters wird durch die Situation bestimmt, aus ihr heraus hat der Held zu handeln; wie die Verhältnisse, so der Charakter. [5]) Umgekehrt aber ruft auch die innere Anlage eines Menschen eine entsprechende äußere Lebensbetätigung hervor; „der gute Erzähler zeichnet immer das Äußere und Innere

[1]) Brief an Rousseau vom 3. 4. 1838.

[2]) W. IX, 38.

[3]) Vorwort. W. VIII, 417.

[4]) ibd.

[5]) Ebenso drückt sich Solger aus, den Hebbel im Februar 1838 zum erstenmal kennen lernte. K. W. F. Solgers Vorlesungen über Ästhetik, S. 298, herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829.

Digitized by Google

zugleich, eins durch das Andere.[1]) Vorbildlich in dieser Kunst ist Kleist. Ein hervorragendes Mittel der Charakteristik ist die Sprache. Es dürfen die geschilderten Menschen nicht alle ebenso reden, dann wären sie Automaten;[2]) jedes Individuum soll sich einer ihm eigentümlichen Ausdrucksweise bedienen, „es spreche nie über seine Welt hinaus", seine Worte müssen das „Echo seiner Natur sein".[3]) Doch möge der Dichter sich hüten, hierin zu weit zu gehen und den Stil durch häßliche Sprechweise seiner Gestalten zu verunzieren; selbst für die Sprache des Bauern suche er „die reinste Form und den edelsten Ausdruck". Läßt nun der Dichter seine Charaktere durch ihre Sprache sich selbst zeichnen, so dürfen diese aber nie über ihr eigenes Innere direkt reden; „alle ihre Äußerungen müssen sich auf etwas Äußerliches beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in der Reflexion der Welt und des Lebens".[4])

Wir fragen uns nun: Hat Hebbel diese Kunstforderungen erfüllt? Die weitere Untersuchung wird zeigen, daß die Frage im allgemeinen zu bejahen ist. Und wie sollte er auch nicht! Sind doch alle ästhetischen Ansichten erst aus seinen Produktionen hervorgegangen und nicht umgekehrt. Seine Kunstkritiken waren Gegenprobe zu seinen Schöpfungen, Selbstrechtfertigung und Selbstberuhigung.[5]) So haben des Dichters Gedanken über die Novelle für uns bloß mittelbaren Wert, sie sind gewissermaßen nur das Schattenbild seiner Produktionen und können darum nicht als alleiniger, objektiver Maßstab für seine Werke in Betracht kommen.

3. Der Inhalt der Novellen.

I. Motive und Charaktere.

Bei Betrachtung der Kunstforderungen wurde dargetan, welch hohen Wert Hebbel der „Erfindung" in der Novelle beilegte. Daß es ihm an Ideen nicht fehlte, bekunden die vielen „Pläne und Stoffe", mit denen er andauernd seine Tagebücher füllte. Doch, abgesehen davon, daß diese Ideen sich nur zu häufig

[1]) T. 14. 3. 1837.
[2]) T. 13. 4. 1837.
[3]) ibd.
[4]) T. 3. 4. 1838.
[5]) Vgl. Werner, Biogr., 7.

Digitized by Google

an fremde Vorbilder anlehnen oder aus Journalen und Zeitungsberichten ihren Inhalt ziehen, darf des Dichters Erfindungsgabe nicht überschätzt werden; lassen sich doch auch die meisten Motive zu gewissen Hauptmotiven, die wie ein Grundton durch alle Novellen klingen, in auffallend nahe Beziehung bringen. Und so wird es auch nicht unsere Aufgabe sein, sämtliche Motive der einzelnen Novellen zu verfolgen (es ist z. B. völlig gleichgültig, daß in Holion das Motiv des aus bösem Traum zu schöner Wirklichkeit erwachenden Jünglings vorkommt; das interessiert nicht im geringsten, hat auch für Hebbel selbst gar nichts zu bedeuten), wir wollen nur diejenigen Motive näher ins Auge fassen, die immer wiederkehren, denn dann sind sie wegen ihrer Bevorzugung für das Verständnis des Dichters von Bedeutung, ganz gleich, ob sie originell oder übernommen erscheinen.

Untersuchen wir nun daraufhin die Novellen, so werden im wesentlichen bloß 3 Hauptarten von Motiven zu beleuchten sein, von denen mindestens eine in jeder Erzählung anzutreffen ist. Diese Motive sind:

1. Das Motiv des Situationsverbrechers.
2. Das Motiv des einsamen Menschen und Sonderlings.
3. Motive der dritten Welt.

Die Bezeichnung „dritte Welt" stammt von Scherer[1]) und ist eine Übersetzung der Goetheschen „Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale".[2]) —

Das Motiv des Situationsverbrechers — die Bezeichnung ist etwas zu eng gefaßt und nur der Kürze halber gewählt — muß den jungen Hebbel, den Ausgestoßenen und Mißhandelten, besonders interessiert haben; es ist dies der Gedanke, daß selbst der an sich Gute durch eine plötzliche Sachlage, eine Kette von Umständen oder auch als das Produkt seiner früheren Lebensverhältnisse zur Freveltat förmlich gezwungen werden kann. Diese Idee begegnet nicht nur in den Erzählungen, sondern ebenso häufig in den ersten dramatischen Versuchen, Plänen und Stoffen.[3]) Bereits in zwei Novellen der Wesselburner Zeit tritt sie als Grundmotiv auf, im Brudermord und in der Räuberbraut. —

---

[1]) Scherer, Poetik, 206.

[2]) Goethe, Über epische und dramatische Dichtung. Hempel XXIX, 223.

[3]) Z. B. in „Mirandola", „Der Vatermord", „Genoveva" und T. 6. 11. 1843.

Digitized by Google

Der Brudermord führt uns einen in Sehnsuchtsschmerz sich verzehrenden Jüngling vor, wie er im Walde umherirrt, jammernd über den Verlust seiner Geliebten. Ein Wagen, aus dem das Weinen einer weiblichen Stimme vernehmbar, rast an dem Einsamen vorbei. Dieser erkennt die Stimme seiner Braut, zwingt den Wagen zum Halten und streckt den Entführer, der als Kutscher vermummt auf dem Bock sitzt, zu Boden. Bald wird er gewahr, daß der Getötete sein Bruder ist; die augenblickliche Lage hat ihn zum Mörder gemacht.

In der Räuberbraut ist es nicht so die zufällige Situation, die zum Verbrechen zwingt, sondern eine Reihe innerer Umstände, die zur Untat führen. Der leidenschaftliche Gustav, von Emilie wiederholt verschmäht, wird Räuber. Nach einem Monat entdeckt er, daß sein Hauptmann Emilien mit ihrem Willen entführt und sie zu seiner Geliebten gemacht. Die Eifersucht treibt ihn zur Ermordung des Hauptmanns. Dann dringt er in Emiliens Gemach, um die „Frucht" der Liebe von ihr zu erzwingen. Emilie stürzt sich aus dem Fenster, und Gustav, am Leben verzweifelnd, folgt ihr nach. — Weist hier Gustav nicht schon auf Golo in „Genoveva" hin? In beiden Männern siedet eine ähnliche vulkanische Glut, die notwendig zum Ausbruch drängt und schuldlose Opfer fordert. —

Bezüglich der späteren Novellen tritt das Motiv des Situationsverbrechers besonders klar in Anna, Matteo und der Kuh hervor. Anna, eine fleißige junge Magd, wird von ihrem Dienstherrn, dem Baron v. Eichenthal, aus einem geringfügigen Grunde unmäßig ausgescholten. Der innere Grund für die Heftigkeit des Barons liegt darin, daß Anna seinen ungebührlichen Wünschen neulich kein Gehör entgegengebracht. Nun verbietet er dem Mädchen, trotz des Sonntags, auf die Kirmse zu gehen, sie solle vielmehr bis in die Nacht Flachs hecheln. Von den andern Mägden und Knechten draußen verhöhnt und verspottet, geht sie fügsam an die harte Arbeit, halb unglücklich über das versagte Fest, halb betäubt von dem groben Unrecht, das ihr von allen Seiten angetan. Nach mehreren Stunden dringt plötzlich, von Fest und Wein berauscht, Friedrich, ihr Geliebter, in die Kammer und verlangt stürmisch, sie solle ihm auf die Kirmse folgen und sich nicht um den Freiherrn, „den Hundsfott", kümmern. Anna weigert sich energisch, das Verbot ihres Herrn zu übertreten, worauf Friedrich,

Digitized by Google

verletzt, ihr den Rücken kehrt, mit der Versicherung, er wolle nichts mehr von ihr wissen. Anna sucht ihn, wie ihre letzte Hoffnung, verzweifelt zurückzuhalten und stößt dabei ahnungslos die Lichterze in den Flachshaufen, während Friedrich singend und pfeifend von dannen eilt. Als die Verlassene die brennende Kammer erblickt, will sie erst löschen und retten, was sie kann; dann aber — von ferne verklingt noch das „letzte Halloh" des Geliebten — steigt auf einmal ein unbändiges Trotzgefühl in ihr auf; „Ei, was lösch ich, laß, laß!" ruft sie mit einem „gräßlichen" Lachen und stürzt wie rasend hinaus. Das Feuer greift um sich, der Wind treibt es von Haus zu Haus, und Anna wird zur Brandstifterin und Mörderin vieler Menschenleben, die in den Flammen umkommen.

In dieser Novelle blickt noch ein anderes Motiv durch: das des einsamen Menschen. Anna steht mit ihrem reinen Charakter und feinem Gefühl allein da unter den derben, gemütsrohen Knechten und Mägden. Diese begreifen die Ehrbare nicht, darum höhnen sie sie, und Spott ist der herbste Stachel für den einsamen Menschen. Nicht zum wenigsten trägt eben dieses Gefühl der Verlassenheit dazu bei, daß Anna zu ihrer entsetzlichen Tat sich entschließen kann.

In Matteo wirken mehrere Umstände zusammen, die den Helden der Novelle zum Verbrecher machen. Matteo ist, wie Anna, von niederer Herkunft, der sich durch bescheidenes Wesen und seine Geschicklichkeit bei Botengängen das Vertrauen und die Beliebtheit seiner Kunden erworben. Da trifft ihn eine bösartige Krankheit; die Blattern entstellen unter namenlosen Schmerzen völlig sein Gesicht und verändern mit einem Schlage sein friedliches Dasein. Felicita, die Auserwählte seines Herzens, der er gerade jetzt seine Liebe gestehen will, flieht ihn wie die Pest. Von seinen schönsten Hoffnungen tief herabgestürzt sucht er in der Arbeit Vergessen zu finden. Aber die früheren Bekannten wollen jetzt von seinen Diensten nichts wissen; sie bekunden offen ihren Abscheu vor dem unausstehlich häßlichen Menschen, in dem sie den ehemaligen hübschen Matteo nicht wieder erkennen wollen. Dadurch verletzen sie ihn nicht nur, sondern nehmen ihm auch die Möglichkeit, sich auf ehrliche Art sein Brot zu verdienen. Hierzu kommt ein Erlebnis mit einem Patrizier, das ihn in seinem „heiligen Menschenstolz" tief vernichtet; er wird seiner äußeren Erscheinung wegen für einen Schurken gehalten und mit Geld zum Mörder gedungen. Da verwünscht

Digitized by Google

er sein Geschick, flucht Gott und beschließt, nun das ganz zu sein, wofür man ihn hält: ein Verbrecher. Bei seinen ersten Anschlägen scheint ihm das Schicksal einen Streich zu spielen, sie mißlingen. Doch schließlich bringt ihm der Zufall einen Verführer in die Hände, dem er mit Hilfe des betrogenen Ehemannes den Dolch in die Brust stößt.

In der Kuh wird erzählt, wie ein Vater im Augenblick ratlosen Entsetzens sein eigenes Kind tötet. Der Bauer Andreas sitzt mit seinem kleinen Jungen, die Pfeife rauchend, am Tisch und zählt beim Scheine einer Kerze behaglich „das Häuflein Talerscheine", das er in letzter Zeit mit harter Arbeit erworben hat. Hin und wieder geht er unruhig an die Tür, horchend, ob noch immer nicht die Kuh kommen wolle, die er sich für dies kleine Vermögen endlich erstanden, und klopft dann, zurückkommend, seinem Knäblein auf die Wangen: „Dein Vater hats endlich soweit gebracht, die Kuh ist schon unterwegs! Du mußt das Pferd schaffen, wenn du groß wirst! Hörst du?" Darauf zündet er sich, zur strahlenden Freude des Kindes, mit einem Zeitungsblatt an der Kerze die Pfeife wieder an und verläßt das Zimmer, weil er die Kuh nicht mehr erwarten kann. Als er nach einer Weile zurückkehrt, faßt ihn starres Entsetzen: der kleine Bube, dem das Aufflackern des Zeitungsblattes vorhin höchst belustigt hatte, verbrennt jubelnd einen Kassenschein nach dem andern, der letzte verglimmt gerade an der Kerze, als der Bauer hereintritt. Da packt er, seiner Sinne nicht mächtig, den Knaben und schleudert ihn mit solcher Wut gegen die Wand, daß er sofort tot zu Boden fällt. Der Vater begreift sogleich, was er getan; er nimmt den Strick, mit dem er die Kuh hatte anbinden wollen, vom Ofen herunter, steigt auf den Boden und erhängt sich. Da hört man von fern das Brüllen der Kuh. Die Frau des Bauern und der Knecht suchen Andreas, ihm die frohe Botschaft zu bringen. Die Frau erblickt ihr totes Kind und stürzt nebem ihm bewußtlos nieder; der Knecht durchstöbert mit dem Licht das ganze Haus, stellt schließlich die Leiter an die Bodenluke, sieht den erhängten Andreas, fällt vor Schreck von der Leiter und bricht das Genick. Das Licht, das seiner Hand entglitten, steckt das Haus in Brand. Am nächsten Morgen findet man unter den Trümmern Vater, Mutter, Kind und Knecht als Leichen; dazu die Kuh, die, ihrem „angeborenen, unseligen Trieb folgend", sich in die Flammen gestürzt.

Digitized by Google

Dieses Furchtbare wirkt noch um so niederschmetternder, als der Bauer Andreas uns als eine äußerst sympathische Persönlichkeit entgegentritt. Wir erfahren indirekt seine tüchtigen Leistungen, seine Kraft und seinen Mut. Rührend ist das Verhältnis zu seinem einzigen Kinde geschildert, desgleichen sein bescheidenes häusliches Glück, wie die stille stolze Freude auf den baldigen Besitz der mühsam erstandenen Kuh. —

Die Hauptgestalten aller dieser Novellen haben den gemeinsamen Zug, daß sie ihre Verbrechen nicht überleben können und zum Selbstmord schreiten, eben weil sie (Gustav vielleicht nicht ganz) im Grunde moralisch durchaus hoch stehen. Eduard kann den Brudermord nicht verwinden, Gustav wird seines unseligen Lebens überdrüssig, beide gehen freiwillig in den Tod; Anna treibt das ungeheure Schuldbewußtsein in die Flammen, die sie entfachte, und der Bauer Andreas weiß nach seiner entsetzlichen Tat keinen anderen Ausweg als den Tod durch den Strick. Matteo allein überlebt sein Verbrechen, weil dieses etwas Gutes mit sich gebracht und ihm die Möglichkeit zu einem neuen Lebenswandel gewährt. —

Das Motiv des „einsamen Menschen und Sonderlings" ist wohl am meisten in den Novellen verbreitet. Man kann sagen, fast jeder Charakter ist bei Hebbel ein einsamer Mensch. Hier sind es vor allem: der Maler, Barbier, Zitterlein, Schnock, Nepomuk und Assad im Rubin.[1]) Unter diesen könnte man wieder den Maler und Assad als die geistig Höherstehenden und hauptsächlich einsamen Menschen von den mehr in Beschränktheit aufgewachsenen Sonderlingen Zitterlein, Schnock und Nepomuk, unterscheiden.

Der junge Raphael ist schon darum ein einsamer Mensch, weil er als „Maler", als Künstler geboren. Nach den Worten seines Meisters darf derjenige, der das heilige Reich der Kunst betreten will, nicht zugleich die Freuden dieser Welt genießen; wie ein Paradiesvogel schwebt er ewig einsam „zwischen Himmel und Erde, kein Tropfen kühlt seine brennende Seele und die Verzweiflung wird ihn zermalmen". Trotz dieser ernsten Mahnung schreckt

[1]) Die Einsamen Kinder gehören nicht in diesen Zusammenhang, weil in ihnen nicht das nur Erwachsenen eigene Gefühl der inneren Einsamkeit zum Ausdruck kommt, als vielmehr ein ganz äußeres Verlassensein.

Digitized by Google

Raphael vor seinem Künstlerberufe nicht zurück. Da tritt die Versuchung an ihn. Des Meisters Tochter, „blaß wie eine Lilie, aber schön wie ein Engel", läßt ihn seine hohe Aufgabe auf einmal vergessen, sie verdrängt aus seinem Herzen das Feuer der Kunst und füllt es ganz mit der Leidenschaft der Liebe zu ihr. Raphael glaubt jetzt, es gebe nur ein Glück, den Besitz des herrlichen Mädchens. Er offenbart seine Gefühle dem alten Meister, worauf dieser tieftraurig und heimlich mit der Tochter davonzieht. Einsamkeit und stete Sehnsucht sind nun sein Los; aber ohne sie wäre er nicht jener große Raphael geworden, der „im Munde aller Zeiten und aller Völker" lebt.

Was der junge Maler nie besitzen darf, das erlangt Assad im „Rubin"; er ist nur ein poetischer Schwärmer, sonst kein außergewöhnlicher Mensch. Und so ist es auch der endliche Besitz der Geliebten, der ihn aus seiner Einsamkeit errettet.

Doch bis er dieses Glück errungen, irrt er elend vor Sehnsucht durchs Leben, fern von den Menschen, fortwährend grübelnd, wie er die Geliebte aus dem Rubin, der sie umzaubert hält, erlösen könne. Ein Jahr vergeht. Da gibt ihm eine glückliche Schicksalsfügung das rechte Mittel in die Hand. Als man ihm den Edelstein, der mit seiner wunderbaren Kraft auch des Sultans Herz bestrickt hat, rauben will, und Assad der Übermacht schließlich sich ergeben muß, wirft er den köstlichen Stein weit in den Fluß, damit niemand wieder von ihm Besitz ergreife. Aber gerade in diesem freiwilligen Fortwerfen lag das Erlösungsmittel; in herrlicher Erscheinung steht das geliebte Mädchen plötzlich vor Assad und dem Sultan, der ihr Vater ist, und reicht glücklich ihrem Retter die Hand zum Lebensbunde.

Im Maler und Rubin lag der Grund der Einsamkeit vor allem in der ungestillten Sehnsucht nach dem Ideal. Bei den Sonderlingen Zitterlein, Schnock und Nepomuk, entspringt das Gefühl der Einsamkeit mehr ihrer Charakteranlage.

Hebbel vergleicht den Barbier Zitterlein mit solchen Bäumen, die nur dann gute Früchte tragen, wenn man sie auf einen anderen gepfropft hat. Zitterlein gehört zu den Menschen, die die Schwere des Lebens nicht allein zu ertragen vermögen, die ein Wesen um sich haben müssen, an das sie sich klammern können, von dem sie andererseits aber auch völlige Ergebung und Aufopferung beanspruchen zu dürfen glauben. Eine solche Stütze hat Zitterlein

Digitized by Google

nach langer Junggesellenzeit bisher an seinem Weibe gehabt, das er mit namenloser Leidenschaft und Eifersucht geliebt. Nun ist sie tot, und seine maßlose Liebesleidenschaft überträgt sich allmählich auf seine Tochter Agathe, die ganz der verstorbenen Mutter gleicht. Des Vaters eifersüchtige Liebe geht so weit, daß er Agathe jeglichen Verkehr im Dorfe verbietet, Tanz und Spiel aufs strengste untersagt und ihr so Jugend und Frohsinn vernichtet. Zitterlein wird alt. Schon längst hätte er sich einen Gesellen ins Haus nehmen müssen; wenn nur nicht die stete Angst wäre, dieser könnte ihm Agathens Liebe nehmen! Schließlich engagiert er notgedrungen Leonhard als Gehilfen. Die Furcht wächst; er läßt Tochter und Gesellen die sich natürlich lieben, nie allein, glaubt überhaupt, jeden Augenkönne jemand in sein Haus bringen, um ihm Agathe zu entführen, so daß Eifersucht und Liebe geradezu eine pathologische Form annehmen; der Unglückliche denkt sich von allen verlassen und verraten, sieht überall Gesichter, Fratzen und Gespenster, verflucht Agathe und Leonhard und läßt sich einmal soweit hinreißen, auf die eigene Tochter einen Mordversuch zu machen und sich an seinem Gesellen tätlich zu vergreifen. Halb verzweifelt, halb wahnsinnig, verläßt er das Haus in der festen Meinung, sein Kind sei in die Arme des leibhaftigen Teufels geraten.

Der Schreinermeister Schnock ist insofern mit Zitterlein verwandt, als diesem Sonderling ebenfalls stets Angst und eingebildete Leiden das Dasein zur Marter machen. Doch während Zitterleins pathologischer Charakter Mitgefühl erweckt, wirken Schnocks Feigheit und Dummheit mehr lächerlich; um so mehr, als der Schreinermeister bei all seiner Hasenherzigkeit ein Riese an Gestalt ist, und als der Mut in Person erscheint. Freilich, „der Konflikt zwischen dem Äußeren und dem Inneren, wie ihn Schnock erlebt, ist im Grunde tragisch, er wird uns aber dadurch komisch, daß alle Gefahr nur in seiner Einbildung besteht, daß er immer mit Windmühlenflügeln kämpft".[1]) Er leidet förmlich unter seiner Anlage; zwar nennt er sich in seiner Leidensgeschichte nur klug und vorsichtig, doch im Grunde sieht er seine Feigheit, die alle Welt ihm vorwirft, selbst ein. So verflucht Schnock seine Körpergröße und Riesenkraft, die Tapferkeit vorspiegelt, die nicht vorhanden. — Hebbel läßt den Schreinermeister sein ganzes Leben erzählen,

[1]) R. M. Werner, Biogr., 108.

Digitized by Google

eine Fülle von Abenteuern, die dem Ärmsten immer darum schief ausliefen, weil es ihm stets an etwas fehlte — an Courage. Sein größtes, selbst verschuldetes Unglück ist die Heirat mit Magdalena Kotzschnäuzel, einer häßlichen, geizigen Jungfer, die ihn mit List und seiner Mutter Hilfe zur Ehe gezwungen.

Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel, der dritte aus der Gruppe der Sonderlinge, ist der Unsympathischste. Sein Hauptvergnügen in diesem Leben besteht darin, jeden Menschen — und sei es noch so grundlos — zu beneiden, ihm nichts zu gönnen, und das Schlechteste von ganzem Herzen zu wünschen. Mit einem galligen Spürsinn sucht er bei jedem etwas ausfindig zu machen, was er selbst nicht besitzt und gern besitzen möchte; mit wahrer Wollust heimst er bei seinem Nächsten Trauernachrichten ein, um einmal selbst der weniger Unglückliche von zweien zu sein; mit grausamer Rede quält er die Kranken und Verlassenen. So gibt ihm ein armer Stelzfuß Grund genug zu Neid und Ärger, denn er sagt sich: „Es wäre die Frage, ob du ein hölzernes Bein bezahlen könntest, wenn du wie der da, das fleischerne einbüßtest;" so tritt er in einen Bäckerladen, nicht um Brot zu kaufen, sondern weil er gehört, „die reiche Tante des Bäckers sei gestorben und habe dem Mann ihr Vermögen hinterlassen; nun will er kondolieren und gratulieren und hofft dabei zu erfahren, daß alles, zum wenigsten das Beste, nämlich die Erbschaft, erstunken und erlogen sei"; so ruft er der Magd, die einen blassen, weinerlichen Knaben über die Straße trägt, zu: „Das Kind hat die Wassersucht! Schützt der Doktor noch immer ein heilbares Übel vor? Drei Brüder verlor ich dran!"

Und so weiter geht die „sauer-süße" „Freudenjagd". —

Auch unter den Nebenfiguren treffen wir häufig einsame Menschen und Sonderlinge an.

Im „Maler" den alten Pietro Perugino, der seine Heimat fliehen muß, weil er sein treuloses Weib und dessen Verführer ermordet, und dem der große Schmerz wunderlich und halb irr gemacht hat; im „Barbier Zitterlein" die von aller Welt abgeschlossene, still duldende Agathe; in „Herr Haidvogel und seine Familie", die unter ihrem rohen Mann leidende, feinfühlige und kluge Frau; in den „beiden Vagabonden" den beschränkten Meister Jakob, „den größten Narren unter der Sonne", der sich einbildet, zu hohen Dingen auserkoren zu sein.[1]) —

[1]) Vgl. Otto Ludwig, Kritik der „Julia von Hebbel".

Digitized by Google

Die Motive der dritten Welt, ein Lieblingsgebiet der Romantik, finden sich in: Holion, Des Greises Traum, Der Maler, Die einsamen Kinder, Barbier Zitterlein, Eine Nacht im Jägerhause, Die beiden Vagabonden und Der Rubin. Doch während die Romantiker das Phantastische und Übernatürliche als reales Leben, das in den Kausalnexus der Handlung mit eingriff, darstellten, hat bei Hebbel das Wunderbare selten eine selbständige Bedeutung. Entweder tritt es als eine überirdische Macht in Form des Schicksals und des geheimnisvollen Zufalles auf, oder aber es erscheint als Ausfluß des menschlichen Geistes, als Traum, Aberglauben, Irrsinn, und ist so psychologisch gerechfertigt. Ausgenommen scheinen hiervon die Märchen, die einsamen Kinder und der Rubin, wo die phantastische Welt der Geister und Erscheinungen einen so weiten Raum einnimmt. Doch dem ist nicht so. Abgesehen davon, daß die Verwendung des Wunderbaren im Märchen durchaus ihren Platz hat, kommt es hier mehr als Mittel zum Zweck vor, nämlich zur Einkleidung eines tieferen Gedankens, hat also bloß symbolische Bedeutung. Die bösen Geister und himmlischen Visionen in den einsamen Kindern sind Versinnbildlichungen der kindlichen Neigungen, Wünsche und Triebe; und die in einen Rubin verzauberte Prinzessin, die überall Sehnen und Hoffen erregt, ist nichts weiter als die Verkörperung des Ideals, nach dem Assad, nach dem wir alle verlangen.[1])

In den anderen Novellen ist vornehmlich das Traummotiv stark vertreten. In Holion und des Greises Traum umfaßt es den ganzen Inhalt. Holion sieht im Schlafe seinen Freund, seine Braut wie sich selbst und alle Menschheit von grinsenden Geistern, Gespenstern und Zwergen auf das Gräßlichste gequält; da erweckt ihn die Geliebte mit einem Kuß und erlöst ihn so von den grauenerregenden Bildern. Des Greises Traum zeigt uns einen edlen Alten, der auf einem Hügel sitzend in die Sternennacht hinausblickt und in Gedanken an die Wunderwerke Gottes in Schlaf verfällt. Im Traum genießt er die Vorfreuden der himmlischen Seligkeit und erblickt Jehova in seiner ganzen Herrlichkeit und Majestät; den nächsten Morgen findet man den Greis tot auf dem Hügel.

In der „Nacht im Jägerhause" und in den „beiden Vagabonden" wird der Traum inneres Erlebnis, indem er die bei Tage empfundenen Stimmungen und Gefühle sozusagen illustriert; Adolph,

[1]) Die gleiche Auffassung hierüber bei Tibal, Biogr., 233.

Digitized by Google

mit seinem Freunde in dem schauerlichen Jägerhause zur Nachtzeit eingeschlossen, träumt von einer Räuberbande, die ihn im Walde überfällt; Hanns, der ängstliche von den beiden Vagabonden, der auf entdeckten Diebstählen schon oft verprügelt worden und nun am Abend unter den zahlreichen Zechbrüdern mit Zittern der Erzählung seines dreisten Kumpans zugehört, fühlt sich im Traum von einer „halben Legion häßlicher Teufel" geschlagen und gemartert. In derselben Novelle träumt Meister Jakob, berauscht durch die Wundergeschichten Jürgens, von Goldmachen und „lauter gehenkelten Dukaten".

Der Aberglaube spielt in Barbier Zitterlein und besonders in den beiden Vagabonden eine größere Rolle. Zitterlein läßt die alte Zigeunerin nur darum in sein Haus, weil diese sich als Kartenlegerin entpuppt. Als sie ihm die Verlobung seiner Tochter weissagt, begibt sich der Barbier mit quälenden Sorgen heimlich in der Nacht zu ihr und verlangt, sie solle ihre Prophezeiung widerrufen. Dies tut sie nicht, und Zitterlein stürzt, nach einem Mordversuch auf Agathe, wie ein Rasender aus dem Hause.

Die beiden Vagabonden leitet Hebbel stimmungsvoll ein durch eine Betrachtung der guten alten Zeit, wo noch der Teufel ebenso wie Gott die Welt regierte, wo der wilde Jäger zur Nachtzeit in den Lüften rumorte, und die Gespenster in Bergen und Klüften ihr Wesen trieben. Die Bauern, die wir in dieser Erzählung kennen lernen, glauben an solche Dinge, an den Schwarzkünstler, von dem Jürgen ihnen vorschwindelt, und an den verwunschenen Ziegenbock, den sie in ihrer erhitzten Phantasie halb als Hundegestalt, mit Augen groß wie Feuerräder, sehen.

Wunderbare Dinge treibt der alte „Maler" im Irrsinn, wenn er zur Mitternacht mit einem Pudel auf dem Arm im Zimmer, „häßlich lachend", auf und ab geht, den Hund fortwährend zwickt, daß er laut aufheult, und seine Tochter dazu liebliche Lieder singen läßt. Schauererregend irrt der wahnsinnige „Zitterlein" ein Jahr in der Welt umher, in dem Glauben, ein Verstoßener zu sein, und fest davon überzeugt, seine Tochter besäße der Teufel.

Wie höhere, notwendige Schicksalsfügung erscheint der Zufall in den Novellen: Zitterlein, Eine Nacht im Jägerhause, Matteo und die Kuh. In Zitterlein will es ein eigenes Geschick, daß der Barbier, dem die alte Landstreicherin einst in seinem Hause sein bitteres Los prophezeit hatte, eben dieser Zigeunerin

Digitized by Google

nach einem Jahre als elender, verkommener Bettler an einem fremden Ort begegnet. — In der Nacht im Jägerhause wird die bange, geheimnisvolle Stimmung der beiden Studenten noch gesteigert durch mehrfaches Eingreifen eines sonderbaren Zufalls: Auf der Dachstube finden die Freunde einen Kalender mit dem Namen eines weit berüchtigten, kürzlich gehängten Mörders, so daß sie die Vermutung hegen, bei dem Sohne dieses Missetäters zu Gast zu sein; dazu kommt die Entdeckung eines mit Blut bespritzten Beiles und das plötzliche Umfallen eines schweren Körpers um Mitternacht, worauf man die dumpfe Stimme des Försters hört: „Tot!" Am Schlusse der Erzählung lösen sich dann alle Rätsel von selbst. —

Dem von aller Welt gemiedenen Matteo spielt das Schicksal einen wunderlichen Streich; es stößt den Edlen in Unglück und Schuld, läßt ihn das Böse wollen und das Gute schaffen, so daß er erst nach einem Morde wieder in sein früheres friedliches Leben zurückkehren darf.

In der Kuh fühlt man das dunkle Walten einer höheren, unerforschbaren Macht, die sich eines kleinen Wesens, eines unschuldigen Kindes, dazu bedient, um Schlag auf Schlag eine ganze Familie mit Haus und Hof in fast einem Augenblick zu vernichten. —

Zu den Motiven der dritten Welt kann man auch den Glauben an die magische Kraft des intensiven Gedankens rechnen, der in den einsamen Kindern, in Rubin und Matteo poetisch zum Ausdruck kommt. In den einsamen Kindern erklärt „Der Hagere" Wilhelm, er könne seinen Bruder aus dem Todesschlaf erwecken, wenn er alle Gedanken auf dessen Wiederbelebung konzentrieren wolle; im Rubin darf Assad die Erscheinung der Prinzessin nur dann zu Gesicht bekommen, wenn er „alle seine Gedanken in den einzigen an sie zusammendrängt"; und Felicita spricht zu Matteo im Traum, als dieser klagt, keine Flügel zu besitzen, um der Geliebten zu folgen: „Sehne dich nur recht nach mir, dann wirst du sie bekommen!" [1]) —

Zum Schlusse dieses Abschnittes sei noch von den Frauen und Kindern die Rede. Die Frauen haben in den Erzählungen — umgekehrt ist es bei den Dramen — nur selten eine ent-

[1]) E. Kuh berichtet, Biogr. II, 640, Hebbel habe den Glauben besessen, er könne mit aller Macht einen Menschen aus der Welt hinwegdenken.

Digitized by Google

scheidende Bedeutung. In den Novellen der Wesselburer Zeit werden überhaupt kaum individuelle Unterschiede gemacht; von allen Mädchen heißt es, sie sind schön wie ein Engel. Im übrigen halten sie sich völlig passiv. Das letzte gilt auch von den Frauengestalten der anderen Novellen; ausgenommen hiervon ist Anna, die allein den Inhalt einer ganzen Erzählung lenkt, und Frau Schnock, zum Teil auch Frau Haidvogel, die wenigstens am Ende aktiv und entscheidend ihrem Manne gegenüber auftritt. Sonst aber ist Frau Haidvogel durchaus die stilldulдende Frau, genau wie Agathe in Zitterlein. Dann lernen wir noch einige alte oder häßliche Weiber kennen, die eben erwähnte Gattin Schnocks, Magdalena Kotzschnäuzel, ferner die einäugige Mutter des Försters in „Eine Nacht im Jägerhause" und die zahnlose, jung und schön sein wollende Obermedizinalrätin. Die übrigen weiblichen Figuren spielen nicht die geringste Rolle.

Die Betonung der Passivität des Weibes ist ein typisch hebbelscher Zug; „ein Weib soll Männer gebären, nimmermehr soll sie Männer töten", heißt es später in der „Judith". Namentlich Dulden und Leiden unter dem Mann hält der Dichter für das Los der Frau; „der Mann hat sich mit Welt und Leben zu plagen, das Weib mit dem Mann".[1])

Die Kinder hat Hebbel in den Novellen äußerst liebevoll behandelt. Sie treten uns meistens als Verkörperung der Unschuld, der Ahnungslosigkeit und zartesten Holdseligkeit entgegen. Wilhelm in den einsamen Kindern macht allerdings hiervon eine Ausnahme, und auch der junge Theodor erscheint häufiger besonnen-tugendhaft, als ahnungslos-unschuldig. Dies bringt teils das Problem mit sich, teils liegt es an der noch dürftig entwickelten Gestaltungskraft des Dichters, der noch Kinder kaum anders als erwachsene Menschen reden und denken läßt.[2]) — In Barbier Zitterlein und Matteo zeigt Hebbel, wie das Kind in seiner Unschuld eine reinigende Macht auf den Bösen ausübt. Als Zitterlein Agathens Kind erblickt, weicht der schlimme Wahn von ihm und erleichtert ruft er sein: „Kinder kommen von Gott." Als Matteo einen Vater mit seinem Knaben umbringen will, zeigt das arglose Kind plötzlich auf den

[1]) T. 5. 9. 1836.

[2]) Hin und wieder aber versucht auch Theodor, sich kindlich naiv zu benehmen; so heißt es zu Anfang bei dem Unwetter: „Ich will den lieben Gott um den jüngsten Tag bitten", antwortete Theodor und „faltete die Hände".

Digitized by Google

Dolch und ruft: „Ei, wie blank! — Gib mir das schöne Messer!“ Damit greift es keck nach dem Dolch und Matteo fährt mit der Hand nach der Stirn, in Gedanken versunken: „Der Mutwille der Unschuld“ hat ihm das „Mord-Instrument spielend geraubt“.

Die reizendste Kindergestalt aber ist der kleine Bube in der Kuh; sei es, daß er zum Vater auf die Bank klettert und ihm mit ernsten großen Augen zuschaut, sei es, daß er den gravitätisch einherschreitenden Haushahn spielend jagt, oder mag er dem Vater bei seinen Selbstgesprächen verständig tuend zunicken, oder mit Jauchzen das Aufflackern der unseligen Kassenscheine beobachten — immer begleiten wir dies „muntere, braune Knäblein“ mit höchster Aufmerksamkeit und schenken ihm gern unsere Liebe.

II. Die Weltanschauung.

„Was ist der Mensch? — ein Nichts!“
Genoveva, III, 16.

In diesem Kapitel werden sich naturgemäß Berührungspunkte mit dem vorigen ergeben, denn die Weltanschauung des jungen Dichters, wie sie in den Novellen zutage tritt, ist zum großen Teil in den Motiven und Charakteren schon enthalten.

Es soll nun die folgende Betrachtung nicht Hebbels philosophische Gedanken, soweit sie in den Novellen zum Ausdruck kommen, in ein starres System zwängen, wie es Arno Scheunert getan;[1]) unter „Weltanschauung“, die hier für uns in Betracht kommt, verstehen wir weniger wissenschaftliche Philosophie,[2]) als vielmehr jene Anschauung, die sich wesentlich „in der Form von Gefühlen und Erleben, von Glauben und Ahnen, von Bedürfen und Fordern“ [3]) vollzieht. — Eine isolierte Betrachtung [4]) der Novellen hieraufhin erscheint durchaus gerechtfertigt, da die Kenntnis von Hebbels Weltansichten bis jetzt fast lediglich aus seinen Dramen und Gedichten geschöpft worden. So möchte dies Kapitel besonders manches Neue bringen und bereits Erforschtes ergänzen. —

[1]) Scheunert, Pantragismus. — Eine vortreffliche Kritik dieser verfehlten Methode bei Tibal, S. VI.

[2]) Vgl. Hebbels Abneigung gegen alle Philosophie in des Greises Traum, S. 71.

[3]) Volkelt, Syst. d. Asth. II, 535.

[4]) Die übrigen Werke jener Zeit werden zum Vergleiche selbstverständlich hinzugezogen.

Digitized by Google

Der Mensch, sein Verhältnis zum All, zum Schicksal, zur Natur und zu seinem Nächsten: Das ist das natürliche Hauptproblem, das den jungen Dichter wie in seinen anderen Werken so auch in den Novellen vornehmlich beschäftigt.

Gleich die erste Novelle gibt Gedanken über das Menschengeschlecht im allgemeinen, über sein Los, seine lächerliche Nichtigkeit. Der Geist ruft Holion zu, als dieser die „seltsamen menschenähnlichen Gestalten" vor sich tanzen sieht: „Siehe, du armes Menschenkind, das ist dein Geschlecht, aus nichts entstehend, um nichts kämpfend und zu nichts werdend. Siehe, du armes Menschenkind, so hast du getanzt und bist vergangen, so haben deine Lieblinge getanzt und sind vergangen; so haben Jahrtausende getanzt und vergingen, so werden Jahrtausende tanzen und vergehen, bis endlich die mürben Knochen der Natur zerbröckeln, und ihr Vergehen dem lächerlichen Schauspiel ein Ende macht."

Das klingt so trostlos und pessimistisch, daß man geneigt sein könnte, diese schwarze Daseinsbetrachtung mit Werner[1]) und Bornstein[2]) für übernommen, unempfunden und gemacht zu halten. Dafür scheint auch der Gehalt der folgenden Erzählung, des Greises Traum, zu sprechen, die im Gegenteil eine optimistische Lebensauffassung nicht verkennen läßt. Aber sollte auch Hebbel in Holion in gedanklicher Hinsicht nur Vorbilder nachgeahmt haben — und daß dies der Fall ist, unterliegt bei Prüfung der damaligen schwülstigen und sentimentalen Zeitschriften-Literatur, wie sie dem jungen Dichter in die Hände kam, wohl keinem Zweifel — so möchte ich doch die Ansicht, wir hätten es hier mit einer unempfundenen Gedankenwelt zu tun, auf das Entschiedenste ablehnen. Die Weltanschauung eines jungen Dichters tritt nicht bloß in seinen selbständigen Ideen und Ausführungen hervor, sie zeigt sich auch in seiner Vorliebe für besondere Muster und in der Auswahl und Verwendung der ihm homogenen Elemente beim eigenen Schaffen. So können wir von Hebbels Jugendwerken überhaupt ganz allgemein sagen: Fallen die ungeheuren Einflüsse und Übereinstimmungen mit literarischen Vorgängern noch so ins Auge — sie sind keine leeren Nachahmungen, die als solche einfach von der Hand gewiesen werden dürfen; jene Vorbilder sind benutzt worden, weil sie dem

[1]) Werner, Biogr. S. 30.
[2]) Bo. I, 343.

Digitized by Google

Dichter sympathisch waren, weil er sich ihnen innerlich verwandt fühlte; und somit sind alle Jugendarbeiten, seien sie noch so abhängig, wichtige Dokumente für die Kenntnis seiner dichterischen Anlage und die wählende Betätigung seines ästhetischen Geschmacks.[1]) — Was nun den Pessimismus in Holion betrifft, so darf dieser noch eher als echt empfunden angenommen werden, wenn wir die trostlose niederdrückende Zeit uns vergegenwärtigen, unter der Hebbel damals so unsäglich zu leiden hatte. Hinzu kommt die abnorme geistige Frühreife, die über ein Spielen mit gemachten Gefühlen sicherlich erhaben war.

Dieser Pessimismus schlägt in den späteren Novellen in eine fatalistisch resignierte Lebensauffassung um. Alles ist Zufall, alles ist Schicksal, wir können gegen diese unsichtbare Macht nichts anfangen. Ein grausamer Zufall läßt den ahnungslosen Eduard einen „Brudermord" begehen.[2]) Gustav in der „Räuberbraut" wird von Verbrechen zu Verbrechen getrieben, daß er bei seinem Tode die geballte Faust gegen den Himmel, sein Schicksal, erhebt; und der leichtsinnige Herr Haidvogel wird durch eine zufällige Erbschaft unverdientermaßen ein reicher Mann.

Mit einem solch blinden Schicksal hängt der große Widerspruch im Leben zusammen.[3]) Assad muß erst sein Glück, den Rubin, von sich werfen, um sein Glück zu gewinnen; „so ward ich denn glücklich, weil ich erbärmlich war". — Matteo, den sein Los wie einen Ball spielend hin und her wirft, darf sein früheres, reines Leben erst nach einer Mordtat wieder anfangen. „Der unergründliche Widerspruch des Lebens packte ihn, wie mit Krallen, die Welt kam ihm wie ein unsinniges Kaleidoskop vor, das in buntem Gemisch kluge und dumme Figuren ohne Zweck und ohne Regel darstellt, und die menschliche Vernunft, wie der Versuch eines Kindes, auf dem Sturmwind, der alles bewegt und durcheinanderschüttelt, zu reiten." Der Schluß dieser Novelle ist für das resignierte Sichfügen Matteos bezeichnend: er söhnt sich „mit der ewigen Macht . . . in seinem

---

[1]) Hebbels stark reflektierender Geist läßt außerdem bestimmt auf eine bewußte Auswahl schließen.

[2]) Scheunert, „Der junge Hebbel", sieht hier keinen Zufall, sondern eine „ewige Weisheit und Gerechtigkeit", die „beschwichtigend und erlösend über uns waltet"!

[3]) Vgl. Brief an Elise vom 11. 4. 1837.

Digitized by Google

Herzen einigermaßen wieder aus". Denn das gute Ende läßt vieles Böse vergessen sein.[1])

Nicht nur der Willkür des Schicksals steht der Mensch hilflos gegenüber, er ist überhaupt sein Leben lang ein Einsamer und Verlassener. Die Motive und Charaktere haben darauf hingewiesen, wie eigentlich alle Gestalten Hebbels an der großen inneren Einsamkeit leiden. So wenig wir von Gott wissen, so wenig kennen wir unseren Nächsten; wir verstehen ihn nicht, halten ihn vielleicht für einen Sonderling, und der andere glaubt von uns dasselbe und kann uns nie begreifen. Und sind wir selbst durch Verwandtschaftsbande mit ihm verknüpft — der tiefste, geheimste Grund seines Wesens ist uns doch verborgen und darum bleibt er stets ein Rätsel, das niemand lösen wird. — Im Barbier Zitterlein heißt es zu Anfang des fünften Kapitels: „Zitterlein saß eines Abends mit seiner Tochter einsam in seinem Zimmer." So haben Vater und Kind immer gegenüber gesessen, stets zu zweien und doch „einsam". Überaus traurig mutet derselbe Gedanke in Hebbels Tagebuch an: „Ich habe oft ein Gefühl, als ständen wir Menschen (d. h. jeder einzelne) so unendlich einsam im All da, daß wir nicht einmal einer vom andern das Geringste wüßten, und daß alle Freundschaft und Liebe dem Aneinanderfliegen vom Winde zerstreuter Sandkörner gliche!" [2])

Zu diesem Einsamkeitsgefühl gesellt sich eine gegenstandslose Sehnsucht, jene Sehnsucht nach dem Ideal, das in weiter Ferne vor uns liegt, und das wir nie erreichen können.[3]) Raphael, der junge Maler, ist hierfür ein Beispiel. Nur hin und wieder im Traum dürfen wir unser Ideal erblicken; dann erscheint es uns in strahlender Herrlichkeit als das Bild und der Inbegriff vollkommenster Schönheit.

Das oberste Prinzip ist dem jungen Hebbel diese Schönheit, nach der alles strebt, und die alle Welt tränkt und beseelt. In den einsamen Kindern heißt es: „Die Schönheit erschien ihm (Wilhelm) als der ewige Pol, um den alle Erscheinungen des Lebens

[1]) Vgl. einen ähnlichen Gedanken in den Einsamen Kindern, Bo. I, 225.

[2]) T. 10. 12. 36. Vgl. auch das Gedicht „An die Jünglinge": „Leben heißt, tief einsam sein."

[3]) Vgl. die Gedichte: „Menschenschicksal" (Bo. I, 179), „Was mich quält" (248) und „Künstlerleben" (144).

Digitized by Google

sich in rastlosem Kreislaufe bewegten. — Er selbst aber, glaubte er, würde sterben, sobald er ein Auge von der Herrlichen verwandte. — Er war überzeugt, daß in dem Augenblick, wo die Jungfrau (der Schönheit) sich niederlegen würde zum ewigen Schlafe, Himmel und Erde zusammenstürzen, und alles, was lebt, mit ihr zugleich den Tod erleiden müsse." [1])

Was kann denn dies Dasein uns einsamen Menschen noch geben? Woran sollen wir uns halten? Was ist unser Ziel? Die Natur! Nur sie ist wahr und rein, zu ihr soll der Mensch sich flüchten wie zu einer Mutter, da wird er Schutz und Ruhe finden; ihr darf er rückhaltlos sich hingeben, sich mit ihr verweben, mit ihr eins sein. . „Folgt der Natur!. . . . Habt den Willen, Natur zu sein —, und seid ihr ganz Natur, so habt ihr eure Bestimmung ganz erreicht." [2]) Die Natur ist unser höchstes Glück, unsere Lehrmeisterin und Erzieherin; ihre stillen ewigen Gesetze kennen zu lernen, sei uns heiligste Pflicht. Sie gibt mehr, als Menschenwissen gibt, sie steht höher als alle Philosophie. „Ja, mit eurer Philosophie ist es, wie mit euren Irrlichtern! Beide glänzen, aber beide führen auch in die Irre. . . . Das Gesetz der Natur widerspricht sich an keiner Stelle." [2]) Die Natur ist unsere hohe Mutter, die „geheimnisvolle Mutter aller Kraft",[2]) von der wir kommen, von der wir genommen sind; vor unserer Geburt hingen wir noch mit ihr zusammen, waren aufgelöst in ihr, und Wasser, Feuer und Erde, Sonne und Meer schienen wir selbst zu sein. In den einsamen Kindern heißt es von Wilhelm: „Er glaubte in einem dumpfen Traume vor der Geburt zu liegen; noch hatten die Elemente Macht über ihn, von denen er genommen war: Die Erde, das Feuer, die Luft und das Wasser; auch war er nicht ganz getrennt von der Masse, dem ungeheuren Inbegriffe alles Entstehens und Vergehens. Er fühlte an sich das Rauschen des Windes, die Glut der Sonne, das Brausen des Meeres und die geheimen Wesen der Erde; ihn drückte das All, weil er des elektrischen Schlages harrte, der ihn als abgesondertes Wesen davon losreißen sollte." [3])

Doch vollständig Natur sein, können wir nur im Traum, im Schlaf; dann sinken wir wieder in den Schoß unserer Allmutter und vereinen uns selig mit ihr. „Wenn der Mensch schläft, so ist er

[1]) Bo. I, 211.
[2]) Bo. I, 71/72.
[3]) Bo. I, 221/22. — Vgl. das Gedicht „Der Mensch", Bo. I, 188.

Digitized by Google

wieder, was er sein soll, das Meisterstück der Natur, in welchem die Endpunkte der Schöpfung zusammenlaufen. Dann sind es nicht die Schlagschatten der Sorge, die sich auf dem in ruhiger Schönheit dahin gegossenen Angesicht abspiegeln, dann ist es nicht der trübe Widerschein verzehrender Leidenschaften, der sich in seinen Zügen bricht: [1]) Es sind die Gedanken der ewigen Mutter selbst . . . es sind ihre verborgensten Regungen . . .; sie ist ein Musikmeister, der sich eine Harmonika erbaut hat und sie um Mitternacht in einsamer Begeisterung spielt." [2])

Und was sollen wir im wachen Zustande, im vielbewegten Leben? Wir sollen danach trachten, unser Herz rein zu erhalten, der Tugend einen Altar bauen, dann werden wir unserer heiligen Mutter wieder nahe sein; „Tugend ist Natur". [3]) Unschuld ist ein köstliches Gut, der Dichter wird nicht müde, immer von Neuem ihr Lob zu singen. [4]) Auch in den dramatischen Versuchen treffen wir Verherrlichungen der Unschuld an; im „Mirandola" z. B. (Akt II) lautet der Preis der Reinheit fast wörtlich übereinstimmend mit einer Stelle in des Greises Traum. Hier heißt es: „Und eine Träne der Unschuld, gelegt in die Wagschale des allgerechten Richters, und Millionen Welten wiegen sie nicht auf!" [5])

Darum ist es das schwerste Verbrechen, sich an diesem Himmelsgut zu vergreifen; es wäre dies die einzige Sünde, für die der „allgerechte Richter" keine Vergebung kennt. In der „tiefsten Tiefe des Abgrundes" leiden ewige Höllenqualen solche „Verführer; das sind die einzigen Sünder!" [6])

„Tugend ist Natur", hieß es in des Greises Traum, und Natur ist „ewige Harmonie mit sich selbst". [7]) So sollen auch wir Menschen bestrebt sein, in uns „Harmonie zwischen Neigung und Pflicht herbeizuführen" [7]) (Schiller!). Erst wenn wir das vermögen, können

---

[1]) Vgl. das Gedicht „Auf ein schlummerndes Kind", Bo. II, 41 und T. 28. 5. 1851: „Der Schlaf ist die Nabelschnur, durch die das Individuum mit dem Weltall zusammenhängt."

[2]) Bo. I, 229. — Interessant Hebbels späterer Ausspruch: „Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik" (T. 10. 3. 1847). Einfluß der Romantik?

[3]) Bo. I, 71.

[4]) Vgl. die zahlreichen Gedichte darüber: Bo. I, 10, 11, 29, 74, 83, 92, 242, 268.

[5]) Bo. I, 71. — [6]) Bo. I, 70. — [7]) Bo. I, 71.

Digitized by Google

wir uns zur Vollkommenheit emporringen.[1]) Vor allem müssen wir im Kampfe gegen unsere Neigungen und Leidenschaften die hohe Bedeutsamkeit des Augenblicks bedenken; er spielt eine mächtige Rolle im Leben, er hat schon oftmals eine ganze Zukunft entschieden. „Nie werden Neigungen und Pflicht in euch Harmonie, wenn ihr nicht strebt, stets Herr über den Augenblick zu sein; denn von dem Augenblicke hängen Hölle und Himmel im irdischen Leben ab." [2]) Haben wir aber gefehlt, so erlöst uns nur ein Mittel von unserer Schuld: Aufrichtige Reue! Ein freies Bekenntnis aus zerknirschtem Herzen erleichtert die Sündenlast, wäscht uns rein, und wir erstehen als ein neuer Mensch.[3])

Zu unserem Glück gehört auch eine gewisse natürliche Selbstbeschränkung, eine Genügsamkeit, die uns in den gewöhnlichen Grenzen des Daseins hält. Ein Mensch mit außerordentlich starker Individualität, mit hervorragender Künstlerkraft begabt, wird sich nicht immer glücklich fühlen, mögen auch die Stunden des Schaffens ein Entgelt dafür bieten.[4]) Die Frohen sind die, deren Reich von dieser Welt ist, die wie Matteo zu jenen „Glücklichen" zählen, die ohne „besondere Talente" „im Leben selbst die Aufgabe des Lebens sehen".[5])

Wie die Unschuld und das Natürliche, so gehört auch das Reinmenschliche zu den wertvollsten Gütern.[6]) Dies zu achten und zu verehren, sei uns das „höchste Gebot",[7]) besonders im Umgange mit unseren Nächsten. Selbst dem Missetäter gegenüber haben wir die Pflicht, das Menschentum in ihm zu achten, zumal wir nicht immer wissen können, unter welchen Umständen er seine Tat vollbrachte; und schließlich, wer den andern richten will, muß dessen ganzes früheres Leben mit in Rechnung ziehen, er darf nicht aus einer bösen Augenblickstat auf einen entsprechenden Charakter schließen. „Es ist unendlich leicht, den Menschen zu vergöttern oder zu verdammen, wenn man ihn als das Produkt der Stunde betrachtet; man bedenke, daß auch die Seele ihre Jahreszeiten hat! — Welch ein Unglück für den Baum, wenn man ihn nach seiner Armut im Winter beurteilen wollte!"[8]) Ein schönes Beispiel dieser Menschen-Milde und -Liebe gibt jene ungenannte Frau in den

[1]) T. 1. 8. 1844. Vgl. auch Bo. I, 32—36.
[2]) Bo. I, 225—227. — [3]) Bo. I, 225.
[4]) W. VIII, 10/11. — [5]) W. VIII, 201/2.
[6]) T. 20. 2. 1837. — [7]) W. VI, 235. — [8]) Bo. I, 225.

Digitized by Google

einsamen Kindern, die Wilhelms Beichte mit sanfter Ruhe hinnimmt, um ihn nicht durch ein zu frühes, tadelndes Dazwischenreden zu verletzen; sie „hörte ihm aufmerksam zu, ohne ihn durch voreiliges Bezeugen von Beifall oder Mißfallen zu unterbrechen, oder auch nur durch eine Miene, die ihr Urteil im voraus hätte erraten lassen, zu stören. Sie befolgte hierin ein Gebot der Humanität, welches am häufigsten übertreten wird und dennoch das heiligste von allen ist, so daß es auch gegen den Sünder niemals vernachlässigt werden sollte".[1]) Der Gedanke „Hab Achtung vor dem Menschenbild"[2]) findet sich noch in Matteo besonders stark ausgeprägt.

Fassen wir noch einmal die Weltanschauung des jungen Hebbel zusammen: Alles ist Schicksal, das Leben ein unergründlicher Widerspruch, der Mensch hilflos und einsam, die Natur, von der er genommen, seine einzige Zuflucht; in seinen alltäglichen Grenzen bleibe der Mensch, Harmonie zwischen Neigung und Pflicht sei unser Ziel, das vornehmste Gebot aber — Humanität! Eine wehmütige, resignierte Stimmung zieht sich durch diese Gedankenkette.[3]) —

Es drängt sich nun von selbst die Frage auf: Hat Hebbel während der zehn Jahre, in denen er diese Novellen schrieb, nicht eine Entwicklung durchgemacht? Gewiß, das bedingt schon der verhältnismäßig ausgedehnte Zeitraum, innerhalb dessen er an seinen Jugendarbeiten schuf. Und doch können wir diese Entwicklung als eine mehr äußerliche benennen; die Veränderung seiner Anschauung ist meistens nur ein Steigen oder ein Mildern, ein allmähliches Umbiegen nach einer anderen Richtung. So konstatierten wir in der ersten Novelle einen ausgesprochenen Pessimismus, der sich bald zu einem dauernden Fatalismus abschwächte. Das Problem: wie stehen wir zur Natur? nimmt auch einen Wechsel an; es klingt materialistisch, wenn der Mensch als das Produkt der Natur, mit der er alle Stoffe und Kräfte teilt, aufgefaßt wird; auch die Leugnung eines freien Willens scheint hierher zu gehören.[4]) Doch in Hamburg,

---

[1]) Bo. I, 225.

[2]) W. VI, 235.

[3]) Der optimistische Schluß der Einsamen Kinder darf nicht als Gegenbeweis angeführt werden, da er, wie früher erwähnt, wahrscheinlich nicht von Hebbel selbst stammt.

[4]) Vgl. die Räuberbraut: „Er (Gustav) war gut geblieben, weil die Umstände ihn nicht schlecht gemacht hatten."

Digitized by Google

besonders in der wundervollen Landschaft Heidelbergs, bildet sich siegreich eine pantheistische Auffassung aus; die Beziehungen des Menschen zur Natur ändern sich insofern, als nun der Mensch nicht mehr als besonders, ein der Natur entspringendes Wesen empfunden, sondern direkt als zur Natur gehörig, als Natur selbst angesehen wird. In den Novellen kommt ein solcher Pantheismus freilich kaum zum Ausdruck; er findet sich vor allem in den Heidelberger Gedichten.

Späterhin hat sich Hebbels Weltanschauung höchstens erweitert; mit Recht sagt er von sich selbst: „Ich habe seit meinem 22. Jahre ... nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen; alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist in mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt und bestritten worden.“ [1])

Es bliebe nun noch die Frage übrig: Hat die Philosophie der Zeit irgendwie vorbildlich auf den Dichter gewirkt? Die Frage ist entschieden zu verneinen! Paul Zincke hat in seiner „philosophischen Jugendlyrik des jungen Hebbel“ [2]) gegenüber Neumann und Scheunert ausdrücklich nachgewiesen, daß in sämtlichen Jugendwerken des Dichters von einem Einfluß Schellings keinerlei Rede sein kann; sodann, daß Hebbels philosophische Ansichten bis zum November 1836 durchaus selbständig und unabhängig von jeder zeitgenössischen Philosophie gewesen seien.[3]) Für die Novellen scheint mir auch weiterhin kein philosophisches Muster in Betracht zu kommen; die Schriften Solgers können hier kaum mitrechnen, sie haben höchstens in ästhetischer Hinsicht auf den Dichter gewirkt.

III. Tragik und Komik.

Johannes Volkelt betont in seinem System der Ästhetik: „Das Tragische kann nur von einer Weltanschauung aus gewürdigt werden.“ [4]) Es hängt mit dieser aufs Engste zusammen, es bringt eine bedeutende Seite von der Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen zur Darstellung, von dem Sinn und Wert dieses Daseins. Dasselbe behauptet Volkelt in noch höherem Maße vom Humor, der ja mit dem Tragischen wesensverwandt ist. Somit entwickelt sich dieses Kapitel folgerichtig aus dem vorigen.

---

[1]) Br. V, 15.

[2]) S. 2.

[3]) Zincke stützt sich hier auf des Dichters eigene Aussagen.

[4]) II, 544 und Ästh. des Tragischen, S. 34.

Digitized by Google

Vergegenwärtigen wir uns nun bei Betrachtung des Tragischen zunächst Hebbels eigenartige Auffassung des Schuldbegriffes! Schuld ist dem Dichter jedes Hervortreten der Persönlichkeit, jede Betonung der Individualität, ja, jede „individuelle Absonderung" vom „Ganzen" überhaupt,[1]) so daß Existenz und Sünde synonyme Begriffe werden, indem mit dem Dasein des einzelnen die tragische Schuld in ihm bereits gegeben ist. Was unter der „Absonderung vom Ganzen" zu verstehen ist, wurde bereits in dem Kapitel über Weltanschauung dargetan: Die Trennung des Individuums vom All, von der Natur, mit der es vor seiner Geburt zusammenhing. Wir sahen auch, mit welcher Wehmut der Dichter, besonders in den Einsamen Kindern, des Menschen Loslösung von seiner „Mutter" Natur beklagte. Wie früh muß sich das Bewußtsein eines solchen Schuldbegriffes, der bekanntlich für sämtliche Werke Hebbels gilt, bei dem jungen Dichter ausgebildet haben!

Weiterhin ergibt sich aus dieser Deutung der Schuld, daß, wenn Leben gleich Sünde ist, alles menschliche Wollen erst recht der Schuld unterworfen; „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs" liegt unser Verderben. Dieses Wollen erscheint in den Novellen öfters spezialisiert als Wille zum Glück. Nach Glück streben wir letzten Endes alle; aber bei mehreren Hebbelschen Gestalten kann man geradezu von einem Hunger nach Glück sprechen; als Repräsentanten seien der Maler, Zitterlein und namentlich Gustav in der Räuberbraut genannt. Alle jagen verzweifelt nach dem Glück, das ihnen nie zuteil werden soll; und so erleiden sie, bis auf den Maler, den Tod, indem sie sich entweder innerlich aufreiben, wie Raphael und Zitterlein, oder an den äußeren Umständen zerschmettern, wie Gustav. Volkelt würde das eine als das Tragische des Charakters, das andere als die Tragik der Situation bezeichnen.

Überhaupt sind alle tragischen Figuren Hebbels impulsiver Natur und mit starken Affekten begabt, so daß sie nach jener Schuldauffassung ohne weiteres dem Verderben geweiht. Der leidenschaftliche Eduard stürzt nach seiner Tat „mit dem gräßlichen Schrei: Brudermord!" zur Erde; Anna ergreift in einem Augenblick heftiger Erregung wahnsinniger Trotz, sie läßt dem Feuer seinen Lauf; „ei, was lösch' ich", stößt sie „mit einem gräßlichen Lachen"

[1]) T. 2. 2. 1841.

Digitized by Google

hervor und geht schließlich in den Flammentod, den sie selbst hervorgerufen; der impulsive Andreas in der Kuh kann sich bei dem Anblick der verglimmenden Kassenscheine nicht halten, wütend stürzt er auf das eigne Kind, zerschmettert es an der Wand und tötet dann, seiner Sinne wieder mächtig, sich selbst.

Die Wirkung der Tragik ist verschieden. Man könnte mit Volkelt und Rud. Lehmann[1]) hier von einer Tragik der befreienden und der niederdrückenden Art sprechen; bei der befreienden Tragik triumphiert das Ideal über Leid und Tod, bei der niederdrückenden sehen wir nur Vernichtung der Persönlichkeit, keinen Wert, der sie überdauert. Die erste Art begegnet in den Erzählungen der Wesselburner Zeit, im Brudermord, im Maler und in der Räuberbraut; die zweite in den späteren Novellen, in Zitterlein, Anna und in der Kuh; hier kündet sich bereits der echte Hebbel an, dort lebt der junge Dichter noch in der idealen Anschauungswelt eines Schiller. Eduard, der Mörder seines Bruders, geht freiwillig in den Tod und sühnt so das Verbrechen an den heiligen Geschwisterbanden. Gustav in der Räuberbraut, von dem Übermaß seiner Unmenschlichkeiten erdrückt, bringt sich selber um, wie andererseits auch Emilie sich das Leben nimmt, teils um ihre Schuld zu tilgen, vor allem aber, um ihre Reinheit zu bewahren. Des jungen Malers Raphael Schuld besteht darin, daß er, ein Musensohn, seine hohe Aufgabe vergißt, indem er seine Liebe zur Kunst mit der Liebe zu einem „Erdenmädchen" vertauscht, das ihm aber nie zuteil werden darf. So irrt er hienieden in steter Sehnsucht einsam und verlassen umher, allen irdischen Gütern entsagend. Doch als Entgelt dafür leuchtet ihm das Ideal der Kunst. So wirkt sein Los erhebend, um so mehr, als wir es hier mit einem typischen Fall zu tun haben; der Verzicht auf weltliches Glück ist die Tragödie des Künstlers überhaupt, und so erhält das Schicksal des armen Malers allgemeinen Wert.

Für die Tragik der niederdrückenden Art ist Zitterlein das treffendste Beispiel. Bei seinem unseligen Verfolgungswahne und seiner unnatürlichen Liebe zur eigenen Tochter reibt er sich innerlich auf; er wird irrsinnig und stirbt. Vielleicht noch niederschmetternder wirkt das furchtbare Ende Annas, die mit ihrem Fall zugleich das Verderben eines ganzen Dorfes verursacht, und

[1]) Poetik, S. 249.

Digitized by Google

nicht weniger erschüttert die Tragödie des Bauern Andreas, der mit dem Morde des Kindes auch den Untergang seines Hauses nach sich zieht. — Diese niederdrückende Tragik finden wir später namentlich in „Maria Magdalene" wieder. —

Das Komische bei Hebbel betrachten wir unter den üblichen Gesichtspunkten der Charakterkomik, der Situationskomik und des Gedanken- und Wortwitzes.[1])

Hebbels Definitionen bewegen sich vornehmlich um die Charakterkomik. Ihm kommt es besonders darauf an, zu zeigen, wie lächerlich und verkehrt alles Wollen des Menschen ist, und wie in den meisten Fällen gerade das Gegenteil seiner Wünsche eintrifft. „Eine reiche Quelle des besten Komischen liegt in den Bestrebungen der Menschen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was sie bezwecken sollen." [2]) Und wie sieht so ein Menschenkind aus? „Gleich einem Bucklichten, der in sich selbst verliebt ist." [3]) Beide Zitate weisen auf Schnock hin. Einen solch komischen Charakter zeichnet der Dichter durch Anwendung von Kontrasten bei Beschreibung des Äußeren, bei Vorführung entsprechender Handlungen und bei Darstellung einer besonderen Sprechweise. Schnock, als typisches Beispiel mag daraufhin näher betrachtet werden! Was seine Statur betrifft, so sieht er wie der kräftigste Riese aus, zu dem sich drollig das ängstlich-scheue Gesicht ausmacht, auf dem „das erste Kindergreinen über empfangene Rutenstreiche versteinert zu sein" [4]) scheint; höchst spaßhaft wirkt die Meistertat Schnocks, die unbeabsichtigte Gefangennahme des berüchtigten Raubmörders, vor dem er eigentlich fliehen wollte; schließlich die Sprechweise des furchtsamen Schreiners ist meist pomphaft, prahlerisch: „In Bremen . . . stieß ich einem Bäckergesellen, mit dem ich zusammen schlief, nachts beim Umwenden im Schlafe mit dem Ellbogen das Auge aus. . . . Nachtwandelnd hab' ich mich in Frankfurt a. M. ohne irgend einen vernünftigen Grund erhängt. Der Strick war mürbe und zerriß . . . es ist die reine Wahrheit." [5]) —

Diesen komischen Charakter versetzt nun der Dichter in die spaßigsten Lagen; damit gehen wir zu der Gattung der Situationskomik oder Verlegenheitskomik[6]) über, die ganz be-

[1]) Rud. Lehmann, Poetik, S. 215—230.
[2]) T. 1. 5. 1838. — [3]) T. 1. 3. 1861. — [4]) W. VIII, 145.
[5]) W. VIII, 164.
[6]) R. Lehmann, Poetik, S. 223.

Digitized by Google

sonders auf dem Gegensatz von Erwartung und Erfüllung beruht. Schnock strotzt förmlich von solcher Komik. Ein treffliches Beispiel bietet das Gespräch zwischen dem ängstlich forschenden Schreinermeister und dem herausfordernden Menageriebesitzer: „Die Tiger sind wohl noch zu jung? fragte ich. — Den Teufel auch, antwortete der Esel, völlig ausgewachsen und feurig, wie in Afrika! — Mich schauderte. — Jedenfalls ist diese Boaschlange klein, wie ein Regenwurm, und wird hinter dreifachem Eisengitter verwahrt? — Umgekehrt, lang, wie ein Schiffsankertau, versetzte jener, sie ist in Europa noch niemals größer gesehen worden, und die Kunst besteht gerade darin, daß ich sie mit den Händen aus ihrem Kasten heraushole und frei hinlege. Treten Sie nur ein, es wird Sie nicht gereuen." Oder ferner: Schnock erwartet von seiner Braut mit gewisser Genugtuung Schmähungen und Flüche; statt dessen aber heißt es von ihr: „Ach was!" — stand auf und gab mir, worum es mir am wenigsten zu tun war, einen Kuß. Die Spannung wird hier mit so anmutiger Enttäuschung gelöst, daß der Dichter seines Lacherfolges sicher sein kann.[1])

Gedanken- und Wortwitze finden sich ebenfalls in Schnock, sehr zahlreich auch in den beiden Vagabonden. Sie treten gewöhnlich verknüpft auf und wirken da am besten, wo sie wie selbstverständlich hervorschießen.

Hebbel sagt mit Recht, der Witz sei „das einzige Ding, was um so weniger gefunden wird, je eifriger man es sucht".[2]) Solche treffenden, „ungesuchten" Witze macht Schnock, wenn er z. B. erzählt: „Lene taumelt mir ohnmächtig in die Arme — nur Ohnmächte trieben sie noch zuweilen hinein;" oder wenn er berichtet, wie seine Mutter ihrem Mann die Oberlippe abbiß, als dieser nach einem heftigen Zank zu früh auf den Versöhnungskuß drang, und fortfährt: „Wer an meiner Stelle hätte nicht schaudernd, wie ich, das Gelübde getan, niemals wieder einen Menschen an den Ort, wo er Zähne hat, zu küssen?" Der komische Gedanke wird durch die umständliche Umschreibung von „Mund" durch „der Ort, wo der Mensch Zähne hat" noch wesentlich unterstützt. Anderswo heißt es in demselben Stück: „Da wird mirs klar, daß bis jetzt nicht von meiner Lene, sondern vom Ungeziefer des „goldenen Schafes" die Rede ge-

[1]) Als weiteres Beispiel vgl. W. VIII, 180, 11.

[2]) T. 29. 11. 1836.

Digitized by Google

wesen ist." Hier liegt die Komik in der originellen Gegenüberstellung von Schnocks „Lene" und dem „Ungeziefer des goldenen Schafes". Prächtig sind auch die Wortwitze in der Speisekammerscene: „Wo hast du studiert?" fragt der Dieb den Schreinermeister, den er für einen Kollegen hält. Schnock sieht ihn verwundert an. — „Ja, auf welcher Ohnversität, in welchem Zuchthaus, meine ich?" — Die meisten Witze finden sich in den beiden Vagabonden; das bringt schon die komische, lebensprühende Ausdrucksweise Jürgens mit sich. Wie Hanns, sein Kumpan, griesgrämlich und kleinlaut klagt, entgegenet Jürgen: „Pfui, Heide, du bist ein Christ und kannst so kleinmütig sein? Bei meinem Gewissen, nie werd' ich schlechter von meinem himmlischen Vater denken, als von meinem irdischen, der, obgleich er nur ein armer Schuster war, sich doch Tag und Nacht plackte und plagte, um seinem Jungen täglich den Bauch zu füllen. — Folg' mir, Kamerad, aus Religion folge mir!" Und so geht es fort mit witziger Behendigkeit. —

Wird das Komische übertrieben, so erscheint es als das Grotesk-Komische, das mitunter mehr Grauen als Lachen erregen kann. Dies Groteske ist besonders charakteristisch für Hebbel; es hängt zusammen mit jener derben Komik, die uns in Schnock so oft entgegentritt, z. B. in sämtlichen Scenen, die das Verhältnis des Schreiners zu seiner Frau Kotzschnäuzel behandeln. (Wie anders, zarter ist die Komik in Otto Ludwigs Novelle „Aus dem Regen in die Traufe", die in mehreren Punkten inhaltlich Schnock so nahe steht, daß man hier einen Einfluß Hebbels vermuten könnte, wenn nicht das Hauptmotiv des ängstlichen, tapfer sein wollenden Pantoffelhelden ein zu allgemeines wäre.) [1] Ins Groteske schlägt diese derbe Komik z. B. in Nepomuk Schlägel um. Bei den Abenteuern des Mißgünstigen, sich selbst quälenden Schneidermeisters können wir nicht nur lachen, wir empfinden auch Grauen, zumal Schlägel selbst unter seiner unseligen Anlage so leidet. Dasselbe gilt von der Obermedizinalrätin, wenn ihre häßlichen Leiden und Krankheiten zur Erörterung kommen. —

Dieser grotesken Komik entspricht ein grotesker Humor. Sind die Grenzen zwischen Humor und Komik an sich schon fließend, so erscheinen bei Hebbel beide Begriffe bis München sogar

---

[1] Vgl. z. B. die Novelle von Melchior Meyr, „Der Sieg des Schwachen" (Paul Heyses Novellenschatz).

Digitized by Google

synonym, und auch später ist eine klare Scheidung nicht immer ersichtlich; so beispielsweise, wenn er Ostern 1841 im Vorwort seiner geplanten Novellen-Sammlung die Ansicht äußert: „Ich glaube überhaupt, daß das Komische da am besten gedeiht, wo just alle Litaneien zusammenklingen: Der eine jammert und starrt so lange in die Grube hinunter, die das, was er nicht entbehren kann oder mag, verschlang, bis sie den Schlund noch einmal öffnet und auch ihn einschluckt; der andere lacht und ruft mit dem Prediger: Alles ist eitel, oder mit Swift: vive la bagatelle!" Ob da nicht unter dem „Komischen" eher der Humor gemeint ist, jener groteske „wahnsinnige Humor", den der Dichter z. B. in Matteo rühmend hervorhebt, und der seine Wurzel in einer pessimistischen Weltanschauung trägt?

Hebbel hat vom Humor eine ungemein hohe Auffassung gehabt, wie es die vielen Tagebuchstellen genügend bezeugen. „Ich kann mir eine humoristische Weltgeschichte denken, vermerkt er am 20. 2. 1837 in sein Diarium, aber nur das größte Genie kann und wird sie schreiben, es ist die letzte Aufgabe der Poesie." Seine Definitionen sehen im Humor vor allem den „empfundenen Dualismus" [1]) und ein „Spielen mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge". [2])

Die Offenbarung des Humors ist dem Dichter verhältnismäßig spät geworden, [3]) eine rein humoristische Darstellungsweise aber beginnt etwa erst zu der Zeit zu erwachen, als er die novellistische Feder für immer aus der Hand legte. Bis dahin finden wir in seinen Stücken eben jenen grotesken Humor, der mit Welt und Leben auf die bizarrste Weise sein Spiel treibt. Das gilt für Matteo, auf den der Dichter besonders stolz war; „ein wahnsinniger Humor steckt darin, der durch komische Mittel den höchsten tragischen Effekt erzielt". [4]) Wie einen Ball wirft das Geschick den armen Matteo hin und her: Es macht ihn plötzlich so häßlich-krank, daß er für einen Verbrecher angesehen wird. Mit dem Himmel entzweit, will er nun den ersten Menschen, der ihm begegnet, töten; ein lächerlicher Zufall führt ihm seine alte Wirtin zu, die ihn in der Not gepflegt; da vergeht ihm die Mordlust. Schließlich läßt ihn das Geschick den-

[1]) T. 16. 4. 1839.
[2]) T. 31. 51. 1844. Vgl. ferner: T. 24. 10. 1835; 2. 1. 1836; 16. 4. 1839.
[3]) T. 19. 12. 1836.
[4]) T. 2. 2. 1841.

Digitized by Google

selben Wüstling ums Leben bringen, zu dessen Beseitigung er gerade vorhin von dem fremden Patrizier gedungen war. Der Mord aber verhilft ihm zum Glück! „Der unergründliche Widerspruch des Lebens packte ihn, wie mit Krallen, die Welt kam ihm wie ein unsinniges Kaleidoskop vor . . . und die menschliche Vernunft, wie der Versuch eines Kindes auf dem Sturmwind, der alles bewegt und durcheinanderschüttelt, zu reiten." — Nicht minder widersinnig, wenn auch weniger grausam, spielt das Schicksal mit Haidvogel, der eine Unsumme Geldes findet, die ihm wieder genommen, der in dem Augenblick eine reiche Erbschaft macht, wo er am wenigsten daran dachte, und dem auf einmal sein einst so still duldendes Weib das Regiment aus den Händen reißt. — Der beabsichtigte Humor im Rubin liegt in dem auch widerspruchsvollen Grundgedanken, daß wir unser Liebstes von uns werfen sollen, um es zu gewinnen; „wirf weg, damit Du nicht verlierst!" —

Schließlich sei noch das Tragikomische erwähnt, das mit dem grotesken Humor insofern wesensverwandt ist, als hier auch unsere Lachlust mit Grauen oder Mitleid wechselt. Tragikomisch wirkt Zitterlein, in dem eifersüchtigen Gebaren seinem Gesellen gegenüber, in seiner übertriebenen Liebe zu der eignen Tochter (W. VIII, 37, 16), oder in der Art seines Jammers: „Ich muß übernachten bei Schlangen und Kröten, während meine Tochter ruhig ihre Biersuppe ißt." Tragikomisch, nicht nur komisch, wirkt aber vor allem Schnock, dem die Natur einen Riesenkörper gab, doch einen lächerlich kleinen Mut, so daß der arme Schreiner unter diesem Mißverhältnis unsäglich zu tragen hat; „o, wie oft soll ich diese vermaledeiten breiten Schultern, diese lügenhafte, großprahlerische Leibesgestalt, womit irgend ein schadenfroher Teufel mich begabt hat, noch verfluchen! Jeder, der mich kennt, glaubt, daß ich Berge versetzen kann. Warum bin ich unglücklich? Weil ich nicht einen Kopf kürzer bin!" —

Hebbel überwand das Groteske in seinem Humor, das noch psychologisch begründet werden soll, erst spät; erst dann, als das Leben selbst ihn schonender anfaßte. Zu wie reiner, befreiender Höhe, erhebt sich der Humor in den „Aufzeichnungen"! Da lebt jene versöhnende, sonnige Weltanschauung, verbunden mit jener „gewissen Wehmut", die Solger, Hebbels „Lehrer", verlangte.[1])

[1]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 217.

Digitized by Google

4. Die Form der Novellen.

I. Komposition.

1. Aufbau der Handlung.

Unter den verschiedenen Arten des Aufbaus der Novellen heben wir zwei hervor, die entweder von Hebbel bevorzugt oder für ihn als charakteristisch erscheinen. Die erste Art stellt unter mehreren Trägern der Handlung eine Hauptfigur in den Vordergrund. Die Nebenpersonen werden in untergeordneter, wechselseitiger Beziehung zum Helden der Erzählung dargestellt, verlangen aber selbständiges Interesse. Die zweite Form betrifft den musivischen Aufbau; ein einzelner Charakter wird entwickelt an der Folge mosaikartig aneinandergereihter Erlebnisse.

a) Es ist kein Zufall, daß in die erste Art die Mehrzahl der Erzählungen fällt. Erfuhren wir doch früher, daß Hebbel gerade in der Ausarbeitung eines ihn interessierenden Charakters seine Hauptstärke und Aufgabe sah; dazu war diese Form des Aufbaus, die die ganze Hingebung des Dichters an eine Gestalt erlaubte, die geeignetste.

Die hier in Betracht kommenden Novellen sind: Der Brudermord, Der Maler, Die einsamen Kinder,[1]) Herr Haidvogel, Paul, Anna, Der Rubin, Matteo und Die Kuh. Gleich zu Beginn der Erzählung — nur der Maler tritt erst im 2. Kapitel auf — lernen wir den Helden kennen und begleiten ihn bis ans Ende, ohne ihn auch nur einmal aus den Augen zu lassen. Als Beispiel diene die Anna! Ein lustiges Lied auf den Lippen, mit Putzarbeit beschäftigt, tritt uns das Mädchen entgegen. Wir bekommen sofort ein anschauliches Bild ihrer Gemütslage. Das Bild wird erweitert und vertieft durch den Wortwechsel mit dem verlebten Freiherrn. Wir gehen Anna in die Küche nach, wo sie mit Hohn und Spott von Knechten und Mägden empfangen wird, in die Flachskammer, wo sie den Festtag mit Arbeit feiern muß, und wo der Geliebte sie von sich stößt. Wir folgen ihr hinaus auf die Wiese, wohin sie die Verzweiflung treibt, nachdem sie zur Brandstifterin geworden, und dann

[1]) In den drei Wesselburner Erzählungen tritt die ausschließliche Bevorzugung eines einzelnen Charakters noch nicht so klar zutage, obwohl hier Eduard, Raphael und Wilhelm immerhin als Helden der Erzählung deutlich hervorragen.

Digitized by Google

ihr nach ins brennende Dorf zurück, wo sie den Flammentod erleidet. Es ist dies ein einfacher, konsequenter Aufbau der Handlung, der durch keine Betrachtung unterbrochen wird. Die Nebenpersonen werden nie einer speziellen ausführlichen Musterung gewürdigt, wie plastisch sie auch in dieser Erzählung sein mögen, sondern nur soweit geschildert, als sie, im Augenblick in die Handlung eingreifend, für die Entwicklung des Hauptcharakters von Bedeutung erscheinen. — In diese Rubrik müssen wir auch Eine Nacht im Jägerhause und Die beiden Vagabonden rechnen, trotz der Tatsache, daß hier statt eines Helden zwei Gestalten im Mittelpunkt der Handlung stehen. Aber diese beiden Personen bilden jedesmal eine Einheit; einmal, weil weder die Studenten im Jägerhaus, noch die beiden Vagabonden je getrennt voneinander begegnen und überhaupt nur schwer isoliert gedacht werden können; sodann, weil in der ersten Novelle die geringen Charakterunterschiede der Freunde im Laufe der Erzählung völlig zusammenfallen, und in den Vagabonden nur der eine, Jürgen, für die Handlung in Betracht kommt, während Hanns ihm gewissermaßen bloß als Schattenbild folgt.

b) Die zweite Form des Aufbaues nannten wir die musivische. Ein einzelner Charakter bildet den Kern der Erzählung; aneinander gereihte Erlebnisse, meistens äußerer Art, spielen in sein Leben hinein und zwingen ihn zur Entwicklung seiner Eigenart. Hierhin gehören Schnock und Nepomuk Schlägel. In der letzten Novelle läßt uns der Dichter auf einem Spaziergang den Schneidermeister durch die Straßen begleiten und diesem sich an einer Fülle von kleinen Erlebnissen — 50 an der Zahl — offenbaren. Bei Schnock ist der Aufbau der Handlung insofern anders bedingt, als der Dichter erst in einem Vorkapitel die Bekanntschaft des Schreiners machen muß, um ihn zur Erzählung seiner tausend Abenteuer und damit zur Enthüllung seines Charakters zu veranlassen. — Die musivische Form hat Hebbel von Jean Paul übernommen, dessen „Feldpredigers Schmelzle" bereits gedacht wurde. Zwischen diesem und „Schnock" besteht aber ein Unterschied. Während Schmelzle die verschiedenen Begebenheiten folgerecht auf der Reise erlebt und so dem „poetischen Maler das Sammeln der kleinen Züge, welche bald hier, bald dort zum Pflücken einladen", erleichtert, berichtet der seßhafte Schnock seine Abenteuer selbst, die er ins Endlose ausdehnen könnte; allein, ob dadurch die Glaub-

Digitized by Google

würdigkeit der Erzählung leidet, wie Emil Kuh meint, ist fraglich.[1])

c) An dieser Stelle sei noch über den dramatischen Aufbau der Novellen im allgemeinen gesprochen. In einem Briefe an Elise schreibt Hebbel von seinem „dramatisch-episch sich in Erzählungen ergießenden Talent“ [2]) und später Campe gegenüber nennt er mehrere Novellen „kleine Dramen“.[3]) Mit Recht! Es wird sich noch oft Gelegenheit bieten, über das Dramatische in seiner Novellistik zu sprechen; hier sei nur die dramatische Form des Aufbaus gebührend hervorgehoben.

Außer den monologischen Erzählungen, Holion und Des Greises Traum, wie den musivischen Charakterstücken, Schnock und Nepomuk, darf man fast alle Novellen als „kleine Dramen“ bezeichnen. So könnte man die Räuberbraut als eine Doppeltragödie „Gustav“ und „Emilie“ betrachten, die beide in einem Kausalverhältnis zueinander stehen. Die erste Tragödie wird exponiert durch die Zurückweisung Gustavs, erlangt ihren Höhepunkt in dem Zusammentreffen des verschmähten Liebhabers mit dem Gegenspieler Viktorin in Gegenwart Emiliens und kommt zur Katastrophe durch Gustavs moralischen Untergang, seinen Eintritt in die Räuberbande. Die zweite Tragödie, deren Ursache in der ersten liegt, hat ihre Exposition in der Entführung Emiliens durch Viktorin, ihren Höhepunkt in dem Wiederbegegnen der drei Hauptgestalten und Gustavs furchtbarer Erkenntnis und schließt mit einem Selbstmord Elisens und Gustavs. — Als weitere, hauptsächlich sprechende Beispiele mögen noch die Obermedizinalrätin und der Rubin analysiert werden! Daß der Rubin den Titel „kleines Drama“ verdient, lehrt schon die Tatsache, daß der Dichter dies Märchen später bequem in ein Lustspiel zu gestalten vermochte; die Einteilung in 3 Akte war bereits gegeben: der erste enthält Assads Diebstahl und Verurteilung, der zweite gibt seine Errettung durch den fremden Alten und die Bekanntschaft mit der verzauberten Prinzessin wieder, der dritte spielt erst nach einem Jahre und stellt die endgültige Befreiung Fatimes durch Assad dar. Dieser Einteilung des Märchens entsprechen durchaus die drei Akte des Lust-

[1]) Emil Kuh, Biogr. I, 264.
[2]) 14. 8. 1838.
[3]) Brief vom 2. 6. 1844.

Digitized by Google

spieles, die analog I auf dem Markt in Bagdad, II auf einem nächtlichen Platz daselbst, III in dem Garten des Kalifen vor sich gehen.

Die Obermedizinalrätin zeigt sowohl durch ihre fast ausschließlich dialogische Form der Erzählung [1]) als auch durch ihren äußeren dramatischen Aufbau große Ähnlichkeit mit einem Drama. Haben wir hier nicht eine Komödie in vier Akten vor uns? Der erste, exponierende Akt, umfaßt das Gespräch der Freunde, der zweite gibt ein anschauliches Bild von dem Verhältnis der Obermedizinalrätin und ihrem Anbeter, der dritte Höhepunktsakt macht dieser lächerlichen Liebschaft durch den Medizinalrat ein Ende, und der vierte schließt mit der Auseinandersetzung der zurückgebliebenen Eheleute.

Noch ein anderer dramatischer Zug fällt in Hebbels Novellen auf, vornehmlich in denen, die durch eine äußere Kapiteleinteilung gekennzeichnet sind: die dramatisch bewegten, bedeutungsvollen Abschlüsse der einzelnen Abschnitte, die zugleich ein Kunstmittel sind, die Spannung zu erhöhen. Man vergleiche z. B. die Schlußsätze im Maler, in Barbier Zitterlein, in den einsamen Kindern und in der Räuberbraut; in der letzten Erzählung haben wir folgende effektvolle Kapitelschlüsse:

Kapitel I: „ „Wohl an", sagte er und stürzte fort, „du wirst meiner gedenken!" "

Kapitel III: „Zähneknirschend verlor sich dieser in das Gebüsch."

Kapitel IV. „Emilie kehrte in die Hütte ihrer Muhme zurück. Sie brachte keine Erdbeeren, aber einen Himmel mit."

Kapitel VII. „Er dachte nur an Rache. „Jetzt oder nie!" sagte er dumpf vor sich hin."

Kapitel VIII. „Denkt an den Buben!" — Viktorin sank entseelt zu Boden.

Kapitel IX. „. . . er ballte die Hand gegen den Himmel, und stürzte sich Emilie nach. — Als die Sonne am andern Morgen aufging, fiel ihr erster Strahl auf zwei zerschmetterte Leichname."

Oder man vergleiche das Ende des fünften Abschnittes in Zitterlein: Nach einem heftigen Wortwechsel zwischen Vater und Tochter verläßt Zitterlein schnell das Zimmer. Agathe steht regungslos da, tritt ans Fenster und schaut hinaus in die mond-

[1]) Vgl. Chronologisches und Allgemeines, 13.

Digitized by Google

klare Nacht; dann faltet sie die Hände und betet. Damit schließt das Kapitel, und wir haben das Gefühl, als fiele nun der Vorhang. —

Wie deutlich bekundet schon eine Prüfung des dramatischen Aufbaues allein, daß in dem jungen Novellisten bereits der eigentliche Hebbel steckte! —

2. Technisches.

a) Ort und Zeit.

Friedrich Spielhagen sagt einmal: „Bei einem rechten und echten Epiker weiß man immer ganz genau, wo und wann die Scene spielt, bis in die Details des Lokals, bis zu den exaktesten Zeitbestimmungen, und ob die Sonne oder der Mond scheint oder nicht.“ [1]) Dieses Gebot für den epischen Dichter hat Hebbel vollauf erfüllt, und somit ganz den Forderungen des Realismus entsprochen. Es gibt kaum eine Novelle, die nicht bereits mit dem ersten Satze zugleich eine Zeitangabe enthielte; und ebenso läßt uns der Dichter über den Ort der Handlung nie im Unklaren. Sind die Erzählungen in Abschnitte geteilt — meistens äußere Kennzeichen eines Wechsels von Raum und Zeit —, so berichtet der Dichter stets, wann und wo ein jedes Kapitel spielt; und auch hier sind es gewöhnlich die Anfänge der einzelnen Abschnitte, die sofort über Ort und Zeit orientieren. Solche Angaben beginnen in der Regel mit: „Es war an einem solchen und solchen Tage.“ Sonnenschein und Tageshelle begegnen selten; fast alle Ereignisse spielen sich in der Nacht oder am Abend ab, durchaus entsprechend dem düsteren Gehalt der Novellen. Z. B.: „Dichtes Dunkel bedeckte den Erdkreis“ (Holion), „die Nacht deckte mit dunklem Fittich Land und Meer“ (des Greises Traum), „Es war schon ziemlich spät — Gustav — ging langsam durch den Wald“ (Räuberbraut), „Es war an einem schauerlichen Winterabend — in dem elenden Kämmerlein, in welches ich euch hinein führe“ (Einsame Kinder), „es war Abend und der Barbier Zitterlein saß an seinem Tisch“ (Zitterlein), „Mit diesen Worten trat Herr Haidvogel an einem Winterabend — in seine enge Stube“ (Haidvogel), „die Uhr schlug eben neun. Paul saß hinter dem Ofen“ (Pauls merkwürdigste Nacht), „Es war in der alten guten Zeit. — Ziemlich spät, an einem rauhen Herbsttage,

[1]) Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie des Romans, S. 158. Leipzig 1883.

Digitized by Google

trafen zwei junge Leute in einem Dorfe ein" (Vagabonden). Diese Kapitelanfänge sollen nicht bloß die letzte Behauptung veranschaulichen, sie mögen auch darauf hinweisen, wie mit der Zeitangabe gleich die des Ortes verbunden wird. Außer in Matteo und der Kuh hat Hebbel in allen Novellen dieselbe Technik der Ort- und Zeitbestimmung; (in Matteo wird in den Anfangsscenen von einer Zeitangabe überhaupt abgesehen, in der Kuh findet sich eine solche erst in der Mitte des Stücks). Sie ist wohl von Hoffmann besonders übernommen (Kleist hat sie auch). Dieser liebt es ebenfalls, gleich zu Beginn seiner Erzählungen über Zeit und Ort Rechenschaft abzugeben, bisweilen sogar die betreffende Gegend oder Stadt mit Anfangsbuchstaben zu bezeichnen und Zeitangaben bis auf Jahr und Tag genau zu spezialisieren. Diese letzte Exaktheit finden wir auch bei Hebbel. Der Schnock beginnt: „In dem kleinen Marktflecken Y. traf ich in den Hundstagen des Jahres 1836 zum letzten Male ein;" und gar der Nepomuk Schlägel: „Wenn dir, lieber Leser, in der Augustinergasse der Stadt München — in der Winterabenddämmerung zwischen 4 und 5 Uhr — ein Mann begegnen sollte. . . ." [1]) Im übrigen aber sei der Unterschied hervorgehoben, daß bei Hoffmann die örtlichen und zeitlichen Bestimmungen versteckter liegen, nicht so einfach, direkt wie bei Hebbel; sie werden auch kunstvoller und mannigfaltiger zur Darstellung gebracht. —

b) Einführung der Gestalten.

Aus Kuhs Hebbelbiographie ist bekannt, daß der Dichter mit Vorliebe auf einsamen Gängen seinen poetischen Plänen nachdachte oder seinen Sorgen und Leiden nachhing. Das wirft ein Licht auf die Art der Gestalteneinführung in seinen Novellen. Wie oft lernen wir seine Helden auf verlassenen Wanderungen kennen, erfüllt mit Kummer und Wünschen! Das gilt für: Holion, des Greises Traum, den Brudermord, den Maler, die Räuberbraut, eine Nacht im Jägerhause, Nepomuk Schlägel, die beiden Vagabonden und den Rubin. So heißt es beispielsweise zu Beginn Holions: „Holion, der arme matte Jüngling, schwankte einsam auf den Bergen umher, gefoltert von unendlichem Kummer"; zu Beginn des Brudermords „Eduard ritt langsam durch den

[1]) Vgl. auch den Anfang von Eine Nacht im Jägerhause, und das 13. Kap. von Barbier Zitterlein.

Digitized by Google

Wald. — Der arme Eduard weinte Tränen des Kummers"; zu Beginn des Malers: „An einem schönen hellen Nachmittag durchwanderte ein flinker, zarter Bursche des großen Frankfurts lange Straßen und erkundigte sich eifrigst nach dem berühmten Malermeister Dietrich"; zu Anfang der Räuberbraut: „Gustav, der junge Förster, ging langsam durch den Wald, wie es schien, in tiefe Gedanken versunken"; zu Anfang des Rubins: „Es war an einem schönen, hellen Nachmittag, da stand Assad, ein junger Türke, der vor wenigen Tagen zum ersten Male die unermeßliche Stadt Bagdad betreten hatte, und sich nun mit stets gesteigertem Erstaunen unter all ihren Wundern erging, vor der Bude des reichsten und angesehensten Juweliers."

Bezeichnend für Hebbel ist auch die dramatische Einführung seiner Helden. Hier machen wir die Bekanntschaft mit den Gestalten dadurch, daß diese plötzlich mitten im Laufe der Handlung unvermutet ins Zimmer treten. So begegnen wir zum erstenmal der Hexe in Barbier Zitterlein, dem Bruder Franz in Pauls merkwürdigster Nacht, Friedrich in der Anna und Herrn Haidvogel. Gewöhnlich unterbrechen diese Gestalten mit ihrem plötzlichen, unerwarteten Erscheinen eine vorhergehende Stille und Einsamkeit. So poltert Haidvogel mit schwadronierenden Worten in die gedrückte Stimmung seiner Familie hinein, so betritt die Hexe zur Abendzeit Zitterleins ahnungslose Schwelle, so pocht Franz in der Nacht an seines Bruders Tür und hindert ihn am Zubettgehen, und so unterbricht Friedrich das Schweigen in Annas Kammer, in der sie Flachs hechelt.

Weniger originell, aber künstlerisch sehr wirksam ist die Weise, daß der Dichter uns seinen Helden im Hause bei irgend einer Beschäftigung vorführt; so: Emilie in der Räuberbraut, Barbier Zitterlein, Anna, die Obermedizinalrätin, Paul und Andreas in der Kuh. Emilie und Paul lernen wir bei der Lektüre eines Buches kennen, Zitterlein mit seiner Tochter beim Abendbrot, Anna bei einer Küchenarbeit, die Obermedizinalrätin in süßer Plauderei mit ihrem Anbeter und den Bauern Andreas beim Überzählen seiner Kassenscheine. Der Dichter verfolgt mit dieser Einführungsart eine bestimmte Absicht; Paul soll z. B. durch die Lektüre des Räuberromans gleich für eine besondere Stimmung prädisponiert werden, Anna wird durch ihre fleißige Arbeit sofort näher charakterisiert, und Andreas zählt mit den Kassenscheinen zu-

Digitized by Google

gleich die guten Taten auf, mit denen er sich die hübsche Summe erworben.

Matteo allein fällt aus dem Rahmen der dargestellten Technik, seine Einführung setzt ohne nähere Lokalangabe mit einer genauen Charakterbeschreibung ein.

c) Die Gestalten im Affekt.

Für die Darstellung eines starken Affekts verwendet Hebbel verschiedene technische Mittel: Wechsel der Gesichtsfarbe, heftiges Auf- und Abschreiten, sprachlose Bewegung und plötzliches Hinausstürzen. Die drei ersten Mittel haben nichts Originelles, es sind dies die natürlichsten und darum üblichsten Ausdrucksweisen des Affekts; das letzte Mittel aber tritt in so eigener und bevorzugter Form in Erscheinung, daß wir es ohne Bedenken als ein für Hebbel Bezeichnendes hervorheben können. Abgesehen von den drei ersten Versuchen der Wesselburner Jahre, wird in fast allen Novellen jede starke Gemütsbewegung durch ein wildes Fortstürzen wiedergegeben, recht charakteristisch für den von Affekten förmlich gequälten Dichter, der sich nur selten mit der Darstellung von Gesichtsveränderungen und stummer Mimik zu begnügen vermochte. Wie anders verfährt sein Landsmann Theodor Storm, der bei poetischer Gestaltung einer leidenschaftlichen Erregung mit einer gewissen aristokratischen Zurückhaltung jeder Maßlosigkeit des Affekts ausweicht — er, der Nicht-Dramatiker![1])

Es folgen einige Beispiele für die Technik des Fortstürzens: In der Räuberbraut versichert Emilie zum letztenmal: „Ich kann nicht!" Darauf der verschmähte Gustav: „Wohl an", sagte er, und stürzte fort, „du wirst meiner gedenken!" — Anna weigert sich, den Gehorsam zu brechen und ihrem drängenden Geliebten auf das Fest zu folgen. „Gut, gut", rief Friedrich, „du willst nicht? Gott verdamm' mich, so ich dich wiederseh'!" „Wie rasend stürzte er fort." — Assad begehrt leidenschaftlich den Rubin. „„Ich muß ihn aber haben!" versetzte der Jüngling, wie im Wahnsinn ergriff er den Rubin und stürzte flammenden Auges fort."

Der Wechsel der Gesichtsfarbe beschränkt sich in Hebbels Novellen fast ausschließlich aufs Erröten, ein einfaches technisches Mittel für die Darstellung von Gemütserschütterungen! Nur von

[1]) Vgl. Carl Meyer, Die Technik der Gestaltendarstellung in den Novellen Theodor Storms, S. 108 f. Kieler Diss. 1907.

Digitized by Google

Zitterlein hören wir, daß er vor Schrecken „kreideweiß" wird. Wenn nicht vor Liebe, wie z. B. Agathe und Fatime, so erröten die Gestalten aus verletztem Schamgefühl, wofür der Dichter meist nur eine Formel hat: „Anna erglühte über und über", die Obermedizinalrätin „wurde rot über und über" und der Jäger in einer Nacht im Jägerhause „erglühte über und über", von Assad heißt es: „Glühendes Rot überströmte die Wangen des Jünglings", und der Wirt in den Vagabonden wird über die Schandtat seines Schwagers „vor Zorn über und über glühend" dargestellt.

Das erregte Auf- und Abschreiten findet sich kurz in Haidvogel und ausführlicher gezeichnet — im Ausdruck wieder wenig variierend — in der Räuberbraut und den einsamen Kindern. Von Gustav heißt es, er schritt „eine Zeitlang heftig auf und ab, ohne ein Wort zu sagen, wie im Kampf mit sich selbst; endlich trat er vor das Mädchen hin, ergriff ihre Hand und sprach mit leiser Stimme", — Der Vater in den einsamen Kindern „stand auf und ging einige Minuten auf und ab in der Stube; dann trat er vor sie (die weinende Mutter) hin, faßte sanft ihre Hand und sagte".

Sprachlosigkeit, oft verbunden mit stummer Bewegung, als Symptom eines starken Affektes, begegnet ziemlich häufig bei Hebbels Gestalten. Zitterlein wirft seiner Tochter entgegen: „Du bist des Teufels Weib!" „Vater!" rief Agathe und starrte ihn an in sprachlosem Entsetzen. — Viktorin schwört der Räuberbraut ewige Liebe; „sie erwiderte den Schwur nicht — stumm sank sie an seine Brust". — Felicita erzählte Matteo ahnungslos von ihrer bevorstehenden Hochzeit; „Matteo sagte kein Wort, er wandte sich um, und kehrte langsam in sein Haus zurück". — Der Freiherr von Eichenthal beleidigt Anna und gibt ihr grausame Aufträge; „Anna, in gänzlicher Verwirrung, nickte mit dem Kopf und sank dann kraftlos auf die Knie".

d) Die Schilderung der Natur.

Bevor wir zu der Technik der Naturschilderung übergehen, werfen wir die Frage auf: Hat Hebbel überhaupt Naturempfinden gehabt und besaß er in diesem Falle die Gabe, derartige Gefühle poetisch niederzulegen? Zwei Fragen, die bis jetzt nur Johannes Krumm in seinem vortrefflichen Hebbel-Buch flüchtig gestreift

Digitized by Google

hat;[1]) und die meiner Meinung nach ein höchst lohnendes und reizvolles Thema für eine Spezialuntersuchung bieten würden. Die erste Frage bejaht Krumm, ohne weitere Belege dafür zu geben, die zweite verneint er, wenn er behauptet, selbst in der Lyrik habe Hebbel die Befähigung zur „poetischen Kleinmalerei der Natur" gefehlt. Daß Hebbel Naturempfinden besessen, geben wir selbstverständlich zu, schon damit, daß wir Krumms zweite Behauptung, dem Dichter habe die Gabe der poetischen Naturdarstellung gefehlt, mit Nachdruck zurückweisen möchten; vor allem seine Erklärung hierfür. Den vermeintlichen Mangel der Naturmalerei sieht Krumm nämlich in der Tatsache begründet, daß der Dichter seine beste Jugend in der flachen Marsch verlebt, die er für das unpoetischste Land der Welt hält. Nicht glaubhaft! Der Charakter eines Landes, in dem ein Mensch seine Jugendjahre verbringt, kann wohl die Richtung seiner Gemütsentwicklung beeinflussen, aber er kann niemals — mag die Gegend noch so öde sein — den Grund für fehlende Naturliebe bilden. Hier kommt alles auf die Beschaffenheit des Individuums selbst an. Überall, wo die Sonne scheint, ist auch Poesie! Gewiß bietet die Heimat Storms, auch die Klaus Groths, landschaftlich mehr, aber gesetzt, diese Dichter wären ebenfalls in Wesselburen aufgewachsen (meiner Ansicht nach ist diese Gegend durchaus nicht so prosaisch!), ob sie nicht ebensolche Künstler in der Naturmalerei geworden wären, wenn vielleicht auch etwas andrer Art? — Und Hebbel hat dabei ohne Zweifel den eigenartigen Reiz seiner Heimat selbst erkannt; spricht er doch später einmal, ganz wie Storm, von dem erhebenden Eindruck der Unendlichkeit, den die Dithmarsische Ebene auf ihn machte. Damit stößt er die Voraussetzungen von Krumms schiefer Erklärung um. — Nur konnte sich sein Naturempfinden nicht so stark entwickeln; das Land seiner Wiege gab ihm wenig Freuden, alle Verhältnisse dort engten ihn ein und drückten ihn nieder, so daß die Liebe zur Heimat und ihrer Natur begreiflicherweise dadurch leiden mußte.[2])

Das Vermögen der Naturdarstellung ist aber, wie die Erzählungen zeigen werden, offenbar vorhanden. Nur steht es nicht sehr hoch. Der Hauptgrund hierfür scheint mir der zu sein: Die geringe Gabe der Naturmalerei ist ein natürlicher Mangel des

[1]) Joh. Krumm, Fr. Hebbel, S. 10.

[2]) Vgl. den Brief an Elise vom 12. 12. 1838, in dem er seine Jugendzeit mit einem „langen Winter" vergleicht.

Digitized by Google

Dramatikers überhaupt; seine Beschaffenheit drängt ihn zur Gestaltung von Handlungen, die Ruhe und der Frieden in der Natur vermögen seine Dichterseele schwerlich in Schwingungen zu versetzen. So wird es auch begreiflich, daß die Naturschilderungen bei Hebbel vorzugsweise in den ersten Novellen begegnen, später aber, mit dem allmählichen Erwachen des Dramatikers, völlig aufhören.

Betrachten wir nun die Technik seiner Naturschilderungen, so fällt auf, daß die Natur selten um ihrer selbst willen gezeichnet wird, sondern gewöhnlich nur im Zusammenhang mit den in ihr sich ergehenden Menschen, und zwar so, daß immer beide in ihrer Stimmung korrespondieren, z. B.: In des Greises Traum genießt Eugen die Schönheit der Nacht; „goldene Sterne zogen auf am Himmelsbogen, ringsumher war Ruhe und friedliche Stille verbreitet. — Frieden und Ruhe strahlte vom Antlitz des frommen Greises". — Den verlassenen Eduard im Brudermord blicken die Bäume auf seiner Wanderung „so starr, so trüb'" an, als empfänden sie Mitleid mit seinem Kummer. — Die Räuberbraut beginnt: „Es war schon ziemlich spät, und Sturm und Regen vereinigten sich, das Wetter so schlecht zu machen, wie nur irgend möglich. Gustav, der junge Förster, ging langsam durch den Wald" mit seinen grämlichen Gedanken. —

In Pauls merkwürdigster Nacht entspricht das vermeintliche Aussehen der Landschaft vorzüglich der ängstlich erregten Gemütsverfassung des „Helden": „Nun befand er sich auf der Landstraße. Wie eine ungeheure Riesenschlange dehnte sie sich in den unheimlichsten Krümmungen und Windungen vor ihm aus; es war still, so totenhaft still, wie es nur in einer Winternacht voll Schnee und Frost sein kann; der Mond spielte Versteckens mit den Wolken und schien zuweilen hell, zuweilen gar nicht; die ringsumliegenden Dörfer waren in Nebel und Finsternis begraben; nur hier und da brannte in einem Hause noch ein trübes Licht als trauriger Gesellschafter eines Kranken, der den Schlaf ruft und oft den Tod kommen sieht; eine dumpfe Kirchenuhr schlug in der Ferne, und Paul zählte ängstlich ihre feierlichen elf Schläge."

All diese Naturschilderungen sind eben einer beabsichtigten Technik zu Liebe da, sie haben weniger Selbstwert und können als Gegenbeweis für Krumms vorher erwähnte Behauptung kaum gelten. — Nun betrachte man aber folgende Naturbilder: „Es war schon spät im Herbst. — Die Vernichtung hatte die ganze leblose

Digitized by Google

Natur an ihren Busen gedrückt; kahl standen die Bäume; der Wind jagte hinter den welken, abgefallenen Blättern her und ein kalter leichter Nebel war, wie eine Wolke des Schlafes, über die Erde gebreitet." Diese wundervolle Spätherbststimmung harmoniert auch mit der Verlassenheit des jungen Malers, aber sie hat nichts Konventionelles an sich, sie ist erlebt und wirkt darum eigen und anschaulich. — Oder denken wir an das früher hervorgehobene Bild in der Räuberbraut, wo es heißt: „Dumpf, wie warnende Geister, pochten die Wogen an das Felsengemach, brausend erhob sich der Sturm." Ist das nicht originelle Auffassung? — Und schließlich, in derselben Erzählung, die Beschreibung der stillen Mondnacht, die ganz um ihrer selbst willen dasteht: „Es war eine schöne Nacht. Kaum regte sich ein Blatt am Baum; der Himmel war heiter und unbewölkt; wie eine silberne Insel schwamm der Mond in dem unendlichen Blau." — Nach diesen letzten Beispielen werden wir also Hebbel die Gabe der Naturdarstellung durchaus nicht absprechen dürfen.

e) Starke Hervorhebung eines Objektes.

Um eine Gruppe, eine Person oder einen Gegenstand besonders hervorzuheben und dadurch die ganze Aufmerksamkeit des Lesers hierfür gefangen zu nehmen, benutzt Hebbel zwei technische Kunstmittel, die in den Novellen immer wiederkehren. Dies Interesse für ein bestimmtes Objekt erreicht er einmal durch starke Beleuchtung desselben, oder damit, daß er das bevorzugte Bild von einer dargestellten Person durch einen Rahmen, z. B. ein Fenster, ein Schlüsselloch usw. betrachten läßt. — Die Beleuchtungstechnik findet sich im Brudermord, in den einsamen Kindern, mehrmals in der Räuberbraut, in Zitterlein, in der Anna, der Kuh, in den Vagabonden, in Haidvogel, Matteo und im Rubin. Z. B.: Als Eduard dem ahnungslos ermordeten Bruder die Larve abreißt, senkt gerade der Mond seine Strahlen auf das „kalte, bleiche Gesicht". — Gustav und die Räuberbraut haben sich aus dem Fenster gestürzt; „als die Sonne am andern Morgen aufging, fiel ihr erster Strahl auf zwei zerschmetterte Leichname". — Zitterlein wird uns in seiner Wohnung, am Tische sitzend, vorgestellt; „eine helle Lampe brannte und beleuchtete das Gesicht des langen, dünnen Mannes"; oder in derselben Novelle heißt es von dem Messer, mit dem der Vater eben im Begriff ist, seine Tochter zu töten: „Es funkelte scharf und blank

Digitized by Google

im Strahl der flackernden Lampe." — Die unehrlich erworbenen Taler des Herrn Haidvogel gleißen im „Glanz der Lichter". — Der betrogene Ehemann in Matteo „leuchtete dem Leichnam ins Gesicht und erstarrte", als er seinen Jugendfreund erkannte. — Und von dem Rubin erzählt der Dichter: „Ein Rubin von seltener Größe, auf den die Sonne, die eben aus einer verschleiernden Wolke heraustrat, ihren vollen Schein warf."

Das andere Mittel, die Technik des eingerahmten Sehens, finden wir im Maler, in der Räuberbraut, in Paul, den beiden Vagabonden, in Haidvogel und im Jägerhaus. Das wunderliche Gebaren des alten Malers z. B., der seinen Hund zwickt und seine Tochter dazu singen läßt, beobachtet Raphael durch einen „schmalen Spalt" der Türe; die Räuberbraut erblicken wir zum ersten Male mit Gustav durch ein Fenster; und ebenso lernen wir mit den beiden Vagabonden die Bauern in der Schenkstube im Rahmen eines erleuchteten Fensters kennen.

II. Charakteristik.

1. Äußere Charakteristik.

a) Durch Beschreibung.

Auf die äußere Charakteristik hat Hebbel sehr wenig Gewicht gelegt. Wir können uns nur in vereinzelten Fällen ein genaues Bild von der äußeren Erscheinung seiner Novellengestalten machen. Von den meisten wird ganz allgemein ausgesagt, ob sie alt, jung, häßlich oder hübsch sind. Überhaupt geht der Dichter mit dem Gebrauch kennzeichnender Beiwörter — Schnock und die Kuh bilden eine Ausnahme — recht sparsam um. Dazu mutet die Beschreibung, wenn sie einmal nach Genauigkeit strebt, namentlich in den ersten Erzählungen, recht konventionell an, gewöhnlich à la E. Th. A. Hoffmann. So scheint z. B. dessen „Ignaz Denner" für Viktorin in der Räuberbraut Vorbild gewesen zu sein; von diesem heißt es: „Sein Gesicht hatte die edelsten Züge; in freiem Schwung flatterten die dunklen Locken um seine Schultern; er war eine vollendete Mannesschönheit, aber auf höchst abenteuerliche Weise gekleidet. Er trug ein langes, schwarzes Gewand, welches fast priesterlich zu nennen gewesen wäre, wenn nicht die blutrote Farbe des um seinen Leib geschlungenen Gürtels, und besonders die in demselben befindlichen Waffen — blank geschliffene Dolche und

Digitized by Google

Pistolen — zu grell dagegen abgestochen hätten. Diese, und der Degen, der an seiner Seite hing, hätten seiner Erscheinung in der Waldes-Einsamkeit etwas Furchtbares geben können, wenn nicht der sanfte, obgleich ernste Ausdruck seines Antlitzes, den widrigen Eindruck hätte verwischen müssen." Dies ist die ausführlichste, aber auch unselbständigste äußere Charakteristik, die in Hebbels Novellen begegnet. Von den übrigen Gestalten der Wesselburner Erzählungen wissen wir oft hinsichtlich ihres Aussehens überhaupt nichts; so von Holion, Eugen, Eduard, Gustav und den einsamen Kindern. Von dem jungen Maler erfahren wir bloß, daß er ein „flinker, zarter Bursche" ist, von seiner Geliebten, daß sie „blaß wie eine Lilie, aber schön wie ein Engel", und von Emilie, daß sie ein „schönes Mädchen" sei. In späteren Produktionen beschränkt sich der Dichter fast ausschließlich auf die Beschreibung des Gesichtes, die auch sehr allgemein ausfällt und sich mit Lieblingsformeln, wie „blaß", „zart", „schön" und „hager" begnügt. Zitterlein hat ein „schmales, blasses Gesicht"; Fatime, die „holde Jungfrau" tritt Assad „anfangs blaß" entgegen, dieser sitzt „still und bleich" auf einer Bank; die Ehebrecherin in Matteo wird als eine „bleiche schöne Gestalt" bezeichnet; der Wunderdoktor in den Vagabonden als ein „unheimlich dünner Mann" mit einem „leichenblassen" Gesicht und der Kadi im Rubin als ein „langer, hagerer Mann mit einem Gesicht, das — die Inschrift der Dantischen Hölle furchtbar getreu widerspiegelte". — Hin und wieder jedoch finden sich auch Beschreibungen individueller Art; z. B. von Leonhardt in Zitterlein sagt der Dichter: „Er war von ansehnlicher Statur, hatte blondes Haar, blaue Augen und viel Freundlichkeit im Benehmen." Von dem langen Hanns in den Vagabonden heißt es: „Der eine war lang an Person, hatte ein schmales, ausgedörrtes Gesicht und häßliche lange Arme, die ungeschickt an seinem, wie auf der Folter ausgereckten Körper herunterhingen." Nepomuk Schlägel wird uns vorgestellt als „ein Mann von untersetzter Statur —, an dem ein ungewöhnlich großer Mund mit trefflichem Gebiß — auffällt." Die beiden letzten Charakteristiken machen den Eindruck, als beruhten sie schon auf realistischer Beobachtung; auch die Beschreibung Schnocks, den der Dichter „breitschulterig, von gewaltigem Knochenbau, aber mit einem Gesicht, worauf das erste Kindergreinen über empfangene Rutenstreiche versteinert zu sein schien", gezeichnet.

Digitized by Google

b) Durch Mimik.

Auf das Kunstmittel der Mimik verzichtet Hebbel in den ersten Erzählungen — später begegnet es öfters — so gut wie ganz, wenigstens auf eine charakterisierende, individuelle Mimik. Höchstens im Maler finden wir schüchterne Versuche. Der äußere Unterschied des jungen und alten Malers wird z. B. dadurch hervorgehoben, daß der eine eine „flinke" Gangart besitzt, der andere dagegen „langsam voranschreitend" geschildert ist.

Ebenso treffen wir an den Novellengestalten niemals jene stereotypen mimischen Bewegungen an, die z. B. in den epischen Werken Otto Ludwigs[1]) so charakteristisch und anschaulich wirken. Die Bewegungen und Gesten der Hebbelschen Figuren erscheinen im allgemeinen übertrieben lebhaft; der Grund hierfür: wieder die kraftvolle Lebendigkeit des Dramatikers, die mit dem Dichter so leicht durchgeht. Anna „stöhnt" nicht bloß, als der Gärtner sie ironisch anredet, sondern „springt" gleich auf und „packt ihn bei Brust und Gesicht". Wie sie später den Brand löschen will, heißt es von ihr: „Anna, in der Tollkühnheit der Verzweiflung, weinend, schreiend, sich die Brust zerschlagend, dann wieder lachend, stürzte sich in jede Gefahr." — Zitterlein läßt von seinem Vorhaben, die eigene Tochter zu ermorden, ab; „er warf das Messer schaudernd zu Boden und schlug sich mit geballter Faust ins Gesicht". — Die beiden Freunde in Eine Nacht im Jägerhause begnügen sich nicht mit der Freude über das gefundene Beil, sondern „jubeln laut auf" und „schwingen es einer nach dem andern ums Haupt". — Die gelungensten Ansätze zu mimischer Charakteristik enthält Herr Haidvogel. Das Unruhige, Flatterhafte seiner Erscheinung gibt sich kund in der fortwährend hin und her hastenden Beweglichkeit. Seinen Kopf trägt er „stolz, wie ein Sieger" und hat er noch so wenig Grund dazu. Eine vortreffliche Figur ist der Diener seines eben entschlafenen Onkels, der immer devot mit „krummen Rücken und eingeknickten Beinen" vor seinem neuen Herrn steht. — Etwas individueller wirkt auch die Mimik Schlägels, wenn dieser auf dem Straßenbummel die Angewohnheit hat, plötzlich stehen zu bleiben, sich umzudrehen und die Rückseiten der Passanten einer „scharfen Musterung" zu unterziehen.

---

[1]) „Zwischen Himmel und Erde" und „Die Heiterethei".

Digitized by Google

c) Durch Wirkung.

Ein Mittel indirekter Art, das Bild eines Menschen näher zu bezeichnen, ist die Charakteristik durch Wirkung. Hebbel hat vielfach das Äußere seiner Gestalten nur durch die Darstellung des allgemeinen Eindrucks, den sie auf andere machen, charakterisiert. Hierfür folgende Beispiele: Der junge Maler muß ein einnehmendes Aussehen haben, sonst würde ihn der alte Meister, der gewöhnlich jeden Fremden von sich abweist, nicht sofort mit sich nehmen. — Leonhardts stattlicher Wuchs wird dadurch hervorgehoben, daß Agathe bei seinem Eintritt errötet. — Annas Schönheit ersehen wir schon daraus, daß der Baron, ihr Herr, sich gern mit ihr intimer einlassen möchte, daß sie mehrere Bewerber hat, und daß sie die anderen Mägde nicht ausstehen können. — Die beiden Vagabonden in ihrem lumpenhaften Aufzug werden sogar mehrere Male durch die Wirkung, die sie bei den anderen ausüben, charakterisiert; der Wirt macht ein „finsteres" Gesicht bei ihrem Eintritt in die Schenke; Babet, Meister Jakobs Töchterlein, zieht in Gegenwart der neuen Gäste der Sicherheit halber den Schlüssel des Silberschrankes ab, und ihre alte Mutter stößt beim ersten Blick auf die eigenartigen Fremden einen „unartikulierten Laut" aus. — Ebenso wird Matteos Häßlichkeit einmal durch das Entsetzen seiner geliebten Felicita gezeigt, und ferner durch die Zurückweisungen seiner früheren Kundschaft, die bei seinem Anblick ausruft: „Mensch, laß dich hier nicht wieder blicken, es wird einem übel zu Mut, wenn man dich ansieht!"

2. Innere Charakteristik.

„Die Kunstforderungen" haben auseinander gesetzt, wieviel Wert Hebbel der „Charakterzeichnung",[1]) d. h. der inneren Charakteristik, in seinen Novellen beimaß. Es sollen nun die Kunstmittel, die er hierfür verwandt, näher beleuchtet werden.

a) Durch direkte Skizzierung.

Die einfachste Methode innerer Charakteristik ist die Charakterskizze, die mit kurzen Worten ein direktes Urteil über die Eigenschaften einer Person ausspricht. Diese Methode ist aber die künstlerisch primitivste, die am wenigsten anschauliche; wir wollen unsere Ansicht über Menschen nach ihrem Tun und Treiben selbst bilden

[1]) W. VIII, 417.

Digitized by Google

und nicht nach dem, was man über sie erzählt. Angebracht erscheint die Charakterskizze nur bei Nebenpersonen, die uns weniger interessieren. Hier ist sie oft geradezu geboten; denn wegen ihrer Einfachheit und Kürze kann sie die Haupthandlung, wo eine rasche Entwicklung erforderlich ist, nicht unterbrechen. Doch Hebbel hat dies Mittel der direkten Charakterzeichnung ebenso bei seinen Hauptgestalten benutzt, und zwar nicht nur in den ersten Versuchen, sondern selbst noch in dem erst 1841 vollendeten Matteo.

In den meisten Novellen wird gleich zu Beginn eine knappe Charakterbeschreibung des Helden gegeben, in der Räuberbraut und in Zitterlein etwas ausführlicher, erst im Laufe der Erzählung nach einem wichtigen Momente für die betreffende Person. Der Dichter greift dann zurück auf das frühere Leben seines Helden und analysiert bei der Gelegenheit dessen Eigenschaften. So heißt es von Gustav: „Er war kein kräftiger, aber ein sehr leidenschaftlicher Mensch, eine von denjenigen Naturen, die gut geblieben sind, weil keine Umstände sie schlecht gemacht haben, und deren Tugend um deswillen auf Sand gebaut ist", und von Zitterlein: „Es gibt Menschen, die jenen Bäumen zu vergleichen sind, welche auf fremde Stämme gepfropft werden müssen, wenn sie gedeihen sollen. — So senken jene Menschen sich mit jeder Faser ihrer Seele in das Wesen hinein, welches sie zufällig am ersten erreichten. — Sie sind glücklich und sanft, aber jenes Wesen soll sich ihnen dafür auch ganz und gar zu eigen geben, und man hat es wohl auch erlebt, daß dies im vollsten Maße geschieht. Solch ein Mensch war der Barbier Zitterlein. Von Jugend auf still und verschlossen, hat er beständig mit sich selbst gelebt, aber auch beständig eine innere Unbehaglichkeit empfunden, die er sich nicht zu erklären wußte."

Im übrigen sind die Charakterskizzen der ersten Novellen sehr allgemein gehalten; „Holion", der arme, matte Jüngling"; der „arme Eduard"; „Eugen, der edle Greis, der — seine 70 Jahre nur dazu angewandt hatte, die Werke des Ewigen anzuschauen". — In den späteren Novellen wird die direkte Charakterzeichnung, wo sie noch vorkommt, etwas individueller; z. B.: „Paul war kein Atheist, aber er schlief manchen Abend ohne sein Nachtgebet ein"; oder: Matteo war ein junger Mann, der, obwohl von niedriger Herkunft, und nicht mit besonderen Talenten ausgestattet, sich durch seine Dienstbeflissenheit und sein stilles, bescheidenes Wesen angenehm zu machen und Vertrauen zu erwecken wußte. — Er war

Digitized by Google

einer der Glücklichen, die im Leben selbst die Aufgabe des Lebens sehen." Ebenso bei Nebenpersonen: Der Juwelier im Rubin ist als ein „gutmütiger", für seine Kunst „enthusiastisch eingenommener" Mann gezeichnet; der Freiherr von Eichenthal in der Anna als ein „junger verlebter Mann, voll Hypochondrie und Grillen".

Die einzigen Novellen, in denen nicht die geringste direkte Charakterbeschreibung begegnet, sind: Herr Haidvogel, die Obermedizinalrätin und die Kuh.

b) Durch Namengebung.

In der Wahl der Namenbezeichnungen ist Hebbel bei seinen Gestalten mit großer Sorgfalt vorgegangen; ruft doch der bloße Namensklang oft eine dunkle, allgemeine Vorstellung von dessen Träger wach, zumal wenn dieser Name symbolischer Art, wie z. B. „Maria", so daß sich unwillkürlich gewisse Assoziationen an ihn knüpfen. Freilich wird dies häufig nur Gefühlssache sein, und so muß es jedem Leser überlassen bleiben, sich bei „Schnock" das Bild eines drolligen Kerls und bei „Nepomuk" das eines Unglücksmenschen zu machen.

In allen Novellen erscheint die Namengebung durchaus bewußt geschehen, in den meisten ist sie symbolisch und Mittel der inneren Charakteristik. Das letzte ist nicht der Fall: in den drei ersten Nachtstücken, wo es dem jungen Dichter wohl nur um einen gewählten, wohllautenden Namen — wie Holion, Eugen, Eduard — zu tun war; ferner in dem Rubin-Märchen, das seinem Charakter gemäß nach orientalischen Bezeichnungen suchte; in Matteo, der in Italien spielt und darum eines gebräuchlichen italienischen Namens bedurfte; dann in Pauls merkwürdigster Nacht, in welcher der Dichter den Namen Paul nur aus Rücksicht für seinen Bruder Johann setzte, nach dem diese Novelle anfänglich betitelt war; weiter in Anna, die vielleicht von Frau Antje, Hebbels Mutter, die vor ihrer Heirat auch als Dienstmädchen in Stellung ging, ihren Namen hat (das ist natürlich nur eine Vermutung!); und schließlich im Jägerhause, wo der eine der beiden Studenten, Otto, wie R. M. Werner meint, nach Hebbels Heidelberger Wander-Kamerad Otto Rendtdorf genannt sein kann. In den anderen Novellen aber tritt durchweg die Tendenz auf, schon durch entsprechende Namengebungen den Leser

Digitized by Google

für eine bestimmte Gefühlsrichtung den Gestalten gegenüber zu prädisponieren. So wird der junge Maler, dem künftiger Ruhm winkt, „Raphael", der Geliebte der Räuberbraut, der Männerkraft und Frauenherzen besiegt, „Viktorin" genannt. Das sanfte, fromme Kind in den einsamen Kindern heißt „Theodor", die herzensgute Tochter Zitterleins: „Agathe", ihr Vater: „Zitterlein" wegen seiner zittrigen Hände[1]) und ihr edler stattlicher Geliebter: „Leonhardt". Der Name „Kotzschnäuzel" für Schnocks Ehefrau bezieht sich wohl auf die häßliche Form ihres Gesichtes und ihr unsympathisches Wesen überhaupt. (Über „Schnock" und „Nepomuk" wurde bereits gesprochen.) In der Obermedizinalrätin hat der Dichter individuelle Namensbezeichnungen äußeren Titeln untergeordnet — wie es auch Goethe in späteren Werken zuweilen getan — und durch entsprechende Berufsbezeichnungen zu charakterisieren versucht; der Freund des hintergangenen Ehemannes, der die Ehre und den öffentlichen Ruf betont, ist Offizier, „Hauptmann" und der überschwengliche, „überirdische" Anbeter der Medizinalrätin „Lizentiat". — Der Name „Haidvogel" soll wohl mit einem sorglos herumflatternden Haidevogel in Zusammenhang stehen, und der ein wenig wichtig, schwerfällig klingende Name „Andreas" mag mit Absicht gewählt sein für den etwas bedächtig würdevollen Bauern in der Kuh. Freilich kann die letzte Vermutung nur persönliche Gefühlssache bleiben.

c) Durch Handlung.

Es werden in diesem Abschnitt nicht die Haupthandlungen, in denen sich ein Charakter offenbart, wiedergegeben; das wurde schon früher, besonders in den „Motiven" getan. Hier sollen nur die Detailhandlungen Berücksichtigung finden, die in den Kausalnexus der Erzählung nicht eingreifen und bloß zum Zwecke individueller Charakteristik erfunden sind. Zu solchen Handlungen rechne ich auch die Rede, wenn ihr ein ethischer Gehalt zugrunde liegt.

In den ersten Novellen begegnen solche charakterisierenden Nebenhandlungen nur bei Emilie in der Räuberbraut; dieses Mädchen zeigt sich uns als ein dankbares und gemütvolles Wesen einmal dadurch, daß es im Walde Erdbeeren „für die geliebte Muhme" pflückt, sodann, daß es vor ihrer heimlichen Flucht mit

[1]) VIII, 39.

Digitized by Google

Viktorin noch in das Schlafgemach der alten Frau geht, um ihr „mit nassen Augen“ die Stirn zu küssen. — Agathens Kindesliebe und Leonhardts Hochherzigkeit geben sich darin kund, daß beide Gutes über Zitterlein reden, wie wohl dieser es gar nicht um sie verdient hat; Agathe bittet ihren Geliebten: „Mein Vater ist zuweilen etwas zerstreut; kehrt Euch nicht daran; er ist sonst gut!“ Und Leonhardt verteidigt seinen Meister dem unzufriedenen Bierbrauer gegenüber: „Er ist alt, und seine Hände mögen zittern.“ Agathe stellt sich außerdem noch als ein liebevolles Hausmütterchen vor, wenn sie dem Vater sein Leibgericht, eine kräftige Biersuppe, zu Abendbrot kocht.

Am häufigsten trifft man dies Mittel der inneren Charakteristik in Herrn Haidvogel. Diesen lernen wir nicht bloß als Protz und Aufschneider kennen, wenn er z. B. mit auffälliger Pose durch die Gaststube schreitet und mit „Geräusch“ seine Taler auf den Tisch wirft, sondern auch als einen unglaublich eitlen Mann; so kauft er sich von den letzten Pfennigen, die er in der Tasche hat, „Glanzwichse“ für seine Stiefel, um wenigstens nach außen hin „glänzen“ zu können; ein feiner Zug, den der Dichter ihm beigibt! — Von anderer Seite machen wir die Bekanntschaft seiner Frau, die uns als eine zärtliche, fürsorgliche Mutter entgegentritt, wenn sie „ihr kleines frierendes Mädchen streichelt“, wenn sie die Kinder „an sich preßt“ und abends selber entkleidet. — Paul zeigt seine komische Beschränktheit dadurch, daß er trotz größter Müdigkeit nicht zu Bett geht, solange der Ofen noch etwas Wärme enthält, die er unbedingt ausnutzen zu müssen glaubt, und ferner durch seinen Ärger über den neben ihm schlafenden Hund, den er um seinen Schlummer beneidet und darum mißgünstig fortwährend aufweckt. — Annas strenges Schamgefühl offenbart sich deutlich, als sie bei dem plötzlichen Eintreten Friedrichs den „Busenlatz, der sich etwas verschoben hatte“, feststeckt. — Der tüchtige Bauer Andreas in der Kuh charakterisiert sich selbst, indem er beim Zählen der jüngst verdienten Talerscheine sich jedesmal der Arbeiten und Taten erinnert, die sie ihm eingebracht haben. Zudem aber muß er ein sehr sparsamer und solider Mann sein; denn das Trinkgeld, das er einmal für einen Schnaps erhalten, steckt er lieber ein, und das Pfeifenrauchen gestattet er sich wegen der „Zeit- und Geldverschwendung“ nur am Sonntag.

Digitized by Google

d) Durch Sprechweise.

Die dialogreichen Novellen Hebbels erfordern von selbst eine abwechslungsvolle, individuelle Sprechweise; andernfalls liefen sie Gefahr, zu ermüden und an Anschaulichkeit zu verlieren. Wir haben bereits gesehen, wie dringend Hebbel zwecks individueller Charakteristik von jeder Gestalt ihre eigene Sprache verlangte, und wir können gleich vorwegnehmen, daß er in diesem Mittel innerer Charakterzeichnung das Höchste erreicht. Wie weit überragt er hierin den von ihm so verehrten Tieck, bei dem alle Personen im gleichen Salonton reden! Desgleichen den „Lehrer seiner Jugend", E. Th. A. Hoffmann, dem es nur um leichte Anmut liebenswürdiger Gespräche zu tun, und selbst Kleist, bei dem die Bevorzugung indirekter Rede schon allein eine individuelle Sprechweise erschwert.

Die ersten leisen Ansätze dieses Kunstmittels könnte man im Maler finden, wo der junge Raphael „stürmische Fragen" tut im Gegensatz zu dem alten Meister, der würdevoll und „mit tiefen Ernst" zu antworten pflegt. Doch ist hiermit nur ein allgemeiner Unterschied zwischen Jugend und Alter gekennzeichnet. — In der Räuberbraut reden alle Personen in derselben übertriebenen, pomphaften Weise, und erst in den einsamen Kindern, also der letzten Produktion der Wesselburner Zeit, begegnen hier und da augenscheinliche Belege individueller Sprache. So heißt es im ersten Kapitel von dem heftigen Wilhelm: „Ach was, entgegnete Wilhelm unwillig"; und von dem unschuldsvollen Theodor: „. . . ich will den lieben Gott um den jüngsten Tag bitten, antwortete Theodor und faltete die Hände." Auch die übernatürlichen Wesen, der „Hagere" und das „Männchen" im Walde, reden ihre eigene Sprache, indem sie häufig ihre Worte mit unangenehmer Zudringlichkeit wiederholen. (Im übrigen ist auf die oft sehr uncharakteristische Sprache der einsamen Kinder im 4. Kapitel hingewiesen.) —

In Zitterlein sind vornehmlich der Barbier selbst, seine Tochter und Herr Tobias, der Brauer, durch ihre Sprechweise innerlich charakterisiert.

Zitterleins Zerstreutheit zeigt sich z. B., wenn er bezüglich des vergessenen Wetzsteines, wie im Traum wiederholend, sagt: „Einen Wetzstein? — Ach so, da, nehmt, nehmt, hier ist er!", oder durch das

Digitized by Google

Anakoluth, das seine Zerfahrenheit kennzeichnet: „Du bist das einzige Gut, — was von Tag zu Tag inniger mit mir verwächst. Aber eben darum — sieh, liebes Kind, ich bin nicht wie ein Baum usw." Agathe bedient sich, ihrem Wesen entsprechend, einer äußerst zarten, sanft wohltuenden Sprache, besonders ihrem Vater gegenüber: „Endlich sagte sie leise: ‚Vater, wollt Ihr nicht essen?'" oder: „‚Vater, was meint Ihr?' antwortete Agathe ihm sanft." — Die anschaulichste Figur in dieser Hinsicht aber, überhaupt eine der gelungensten Novellengestalten, ist Herr Tabias, der Bierbrauer. Prächtig kommt sein gemütliches, etwas blasiertes Vornehmtun zum Ausdruck, wie er Leonhardt gegenüber, der ihn gerade rasiert, bemerkt: „Ich könnte es Euch nicht so sehr verdenken, junger Mann (wenn Ihr Zitterlein verlassen wollt), dieser Zitterlein ist in jedem Betracht der sonderbarste Mensch von der Welt. So hat er da ein junges Ding von Tochter — ihr werdet sie gesehen haben — von ganz leidlichem Gesicht und angenehmer Figur; meint Ihr, daß das arme Mädchen zu Tanz und Kirmse gehen darf, wie andere? — ist das Raison? Alle Donnerwetter, wohin meine Tochter und des Vogts Tochter kommen, da ist es für die Barbiermamsell auch gut genug!"

Diese charakteristische Ausdrucksweise hat Hebbel von nun an in sämtlichen Erzählungen durchgeführt. Als hervorragende Beispiele mögen noch die Obermedizinalrätin, die Vagabonden und die Kuh sprechen! Das Schmachtende, süßliche Verhältnis zwischen der Medizinalrätin und dem Lizentiaten charakterisiert folgender Dialog: „Ach, Herr Lizentiat — lispelte die Obermedizinalrätin — das ist gar zu schön, das müssen Sie mir noch einmal vorlesen. — Der Lizentiat seufzte, er blickte wehmütig vor sich hin. Dann goß er den Thee herunter und las sein Sonnett zum zweitenmal. — Ja, ja, seufzte die Obermedizinalrätin, die letzten Verse mit schwelgender Stimme wiederholend: Wie manche Saite darf erst im Zerspringen — zum erstenmal in Melodie erklingen. — Glauben Sie mir, teurer Freund, ich fühle Ihr Gedicht, wenn ich's auch nicht verstehe. — Was ist Verständnis? wollte der Lizentiat, die Hand aufs Herz legend, zart erwidern — usw." Ein Gegenstück zu dem heftigen Wortwechsel des hastigen, kurz angebundenen Herrn Haidvogel und seiner Frau! — Der spitzbübischen, gaunerhaften Sprache Jürgens in den beiden Vagabonden wurde schon in dem Kapitel über „Komik" gedacht; hier mag noch der wichtig-

Digitized by Google

pathetische, weisetuende Ton, den er sich trefflich anzueignen versteht, widerklingen. Als der Wirt im Bunde mit Hanns über den verrückten Meister Jakob herzieht, unterbricht ihn Jürgen „mit Würde“: „Nicht zu vorschnell, ich fühle mich zu diesem Manne wunderbar hingezogen. Vielleicht hat das, was die Welt Torheit und Wahnsinn schilt, einen tieferen Grund. Oft bleiben die Ohren der Weisen verschlossen und dem Einfältigen offenbart sich der Himmel!“ — Wie bedächtig und behäbig mutet der Monolog des gemütvollen Bauern Andreas an, wenn er zu sich selber spricht: „Den da — murmelte Andreas, und hielt einen der Scheine mit sichtlichem Behagen in die Höhe — bekam ich für die Fuhre Sand, die ich dem Maurermeister Niklaus in die Stadt lieferte. — Ich kenne ihn an dem Riß. Ein braver Mann — freilich, einen Schnaps habe ich nicht dafür getrunken, wie er wollte! — Na, Junge — hierbei klopfte er sein Knäblein auf die Wange und reichte ihm eine dem Hahn entfallene bunte Feder — noch heute erhalten unsere beiden Esel Gesellschaft. Dein Vater hat's endlich soweit gebracht, die Kuh ist schon unterwegs! Du mußt das Pferd schaffen, wenn du groß wirst! Hörst du? — Andreas stand auf und tat jetzt den ersten Zug aus der Pfeife. Ja so — rief er aus — du brennst noch nicht, und ich meine, schon eine halbe Stunde zu schmauchen! Nun, umsonst will ich dich nicht gestopft haben!“

Zwei Stücke fallen etwas aus diesem Rahmen: der Rubin und Matteo. Das Märchen darf ja, seiner Gattung gemäß, überhaupt nicht das Individuelle hervorheben; und bei Matteo, im „Stil der alten Italiener“, legte der Dichter das Hauptgewicht auf eine bewegte, rasch sich abspielende Handlung; damit erklärt sich wohl auch die direkte Charakterskizze zu Beginn der Novelle.

Im übrigen legt hier die Verwendung individueller Sprechweise als Mittel innerer Charakterzeichnung wieder ein beredtes Zeugnis für Hebbel, den dramatischen Charakterdarsteller. ab.

III. Darstellung.

1. Der Stil.

Unter Stil im weitesten Umfange verstehen wir die Summe aller einheitlich geregelten Ausdrucksmittel,[1]) ja, gewissermaßen den Abdruck der schaffenden Persönlichkeit an seinem Werke, so daß wir

[1]) Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, II, 8.

Digitized by Google

letzten Endes mit dem Franzosen Buffon sagen können: „le style c'est l'homme même, im Stile liegt der ganze Mensch. In diesem Sinne gehörten nicht bloß sämtliche sprachlichen und technischen Mittel mit ihren individuell gefärbten Symptomen hierher, auch den Inhalt mit seinen verschiedenen Gefühlsrichtungen würde dann der Stil umfassen; denn in der Wahl und der Auffassung des Inhalts tut sich nicht minder die Persönlichkeit eines Autors kund. — Von dem letzten Standpunkt aus sind Hebbels Novellen bereits betrachtet worden, und wie der ganze Hebbel in seinen Novellen liegt, wird noch „die psychologische Begründung" des Näheren dartun; in diesem Abschnitt wollen wir nun den Begriff des Stils etwas enger fassen und dahin spezialisieren, daß wir darunter nur die einem Dichter eigentümliche Form der Darstellungsweise verstehen, die Art seines Verhaltens seinem Produkt gegenüber, ob er dieses allein, an sich, sprechen läßt, oder ob er durch persönliches Eingreifen seine Anteilnahme zu erkennen gibt. Damit ist die Spaltung des objektiven und subjektiven Stiles gegeben.

Bei einem Überblick über Hebbels novellistische Schöpfungen werden wir seinen Stil ohne weiteres als einen objektiven und sachlichen charakterisieren dürfen. Allerdings tritt diese Objektivität in den ersten Erzählungen noch nicht so rein zutage, sie ist vielfach durchmischt mit subjektiven Elementen. Das liegt einmal daran, daß der junge Dichter hier noch zu sehr unter dem Eindruck der Romantiker Tieck und Hoffmann stand, und zweitens ist es eben die Jugend in ihm, die nicht gern mit ihrer Person zurückhält und gerade in subjektiven Zwischenbemerkungen sich allweise und wichtig gefällt. Diese Durchsetzung mit subjektiven Elementen reicht bis in den Anfang der ersten Hamburger Zeit und macht sich zum letztenmal in Barbier Zitterlein geltend. Von da ab zeichnen sich alle Erzählungen — Eine Nacht im Jägerhause und Nepomuk Schlägel bilden eine Ausnahme — durch ein strenges Bemühen nach Objektivität und Sachlichkeit aus. Dies ist auch die einzige Entwicklung des Stils, die wir mit Gewißheit feststellen können; denn die späteren Schöpfungen in ihrer Knappheit oder Breite, Überstürzung oder Ruhe, dürfen, wie schon in der chronologischen und allgemeinen Übersicht erörtert, wegen des Fehlens der meisten Urtexte nicht zu einer Vergleichung mit in Rechnung gezogen werden.

Es soll zunächst das Subjektive der ersten Novellen gesondert werden. Es tritt bei Hebbel in verschiedenster Form auf:

Digitized by Google

entweder als Anrede an den Leser, als Apostrophe an eine bevorzugte poetische Gestalt und als allgemeine Betrachtung, oder es offenbart sich die persönliche Anteilnahme in Interjektionen, in Epitheten und Adverbien. Die Anrede an den Leser ist von allen Arten die äußerlichste, formellste und darum am wenigsten persönliche; doch nur wenn sie, wie in den einsamen Kindern und später in Schnock, sich auf ein „lieber Leser" oder „mein Leser" beschränkt. Anders ist es, wenn der Dichter in der Räuberbraut sich unterbricht: „Ehe wir ihn indes weiter begleiten, wollen wir sehen, was an und in ihm ist", und dann seine Ansicht über Gustav unumwunden ausspricht. Oder wenn er im Brudermord sagt: „Frägst Du mich, Leser, was aus ihnen geworden? Frage die Totenglocke dort oben im einsamen Turm, für welche drei Leichen ihr ernstes Geläute erschollen, frage das morsche Kreuz auf dem Friedhof, zu wessen Andenken es gesetzt ist. Du liesest: Einen fremden Herrn, eine fremde Dame und einen Bedienten, über welche keine Auskunft zu erlangen war, hat man im nahen Walde, elendiglich umgekommen, gefunden. — Weine, Leser, und setze hinzu: Ruhe ihrer Asche!" Da verrät die Anrede, die zugleich ein wesentliches Stück des Inhaltes gibt, in doppelter Weise das Mitgefühl des Dichters; direkt durch die Aufforderung zur Klage, indirekt durch eine plötzlich gehobene, rhythmisch bewegte Sprache. — Ähnlich liegen die Verhältnisse in Schlägel, wo der Autor durch die Anreden den Inhalt ebenfalls weiterführt und den unglücklichen Nepomuk in Gegensatz zu dem glücklicheren Leser bringt. — Die Apostrophe an den Helden der Handlung nimmt in Zitterlein und in Nepomuk Schlägel einen breiteren Raum ein. Dort ruft der Dichter mit Ergriffenheit Agathe zu: „Unglückliches Mädchen, dem Tod und Leben aus einer Quelle fließen: Die Liebe, die sich sonst, wie ein sanfter Faden, durch alle Kräfte und Bestrebungen einer jugendlichen Seele schlingt, und sie in holder Eintracht zusammenfaßt, ist für Dich eine rasende Petarde, die die Grundpfeiler Deiner stillen milden Natur erschüttert und den Abgrund des Lebens vor Dir aufwühlt, statt ihn zu verschleiern!"; hier nimmt er auf zwei langen Seiten Partei gegen die unsympathische „Freudenjagd" des Schneidermeisters. — Betrachtungen allgemeinerer Art, die von einem singulären Fall ausgehen, enthüllen am deutlichsten die persönliche Meinung des Autors.

In den einsamen Kindern gibt der Dichter eine seitenlange Reflexion über Welt, Menschen und Leben, die wir bereits in

Digitized by Google

der „Weltanschauung“ kennen gelernt. In Zitterlein haben wir eine solche Abschweifung genereller Art schon in dem Kapitel über innere Charakteristik durch direkte Skizzierung berührt. In der Räuberbraut heißt es :„Wie aber von jeher Schüchternheit, und, man möchte sagen, hoffnungsvolle Hoffnungslosigkeit, die Pflanzen gewesen sind, welche der Anhauch wahrer Liebe zuerst im menschlichen Busen erzeugt, so hatte auch Gustav . . .“ Im ersten Kapitel des Schnock treffen wir Betrachtungen über Bürger und Obrigkeit und über den Unterschied zwischen einem geübten und nur angehenden Trinker. Kürzer finden sich solche Unterbrechungen an drei Stellen in Eine Nacht im Jägerhause, einmal zu Beginn der Erzählung: „Eine lange Pause, wie sie nur dann unter Studenten möglich ist, wenn sie bis aufs Blut ermüdet sind, trat ein“; dann: „Wie aber in solchen Stunden des äußersten Mißbehagens der Mensch sich zu beständigem Widerspruch aufgelegt fühlt . . .“, und schließlich die schwülstige Abhandlung über die Todeserwartung, die in dem Kapitel über die Hyperbeln wiedergegeben wird.

Oft deutet der Dichter sein Mitempfinden nur durch ein einzelnes Epitheton an; „Holion, der arme, matte Jüngling“, „Eugen, der edle Greis“, „der arme Eduard weinte Tränen des Kummers, — und es war ein gerechter Schmerz, der sie ihm entpreßte“, „Wilhelm und Theodor, die armen verwaisten Kinder“, „mit kochendem Blut hatte Gustav den Platz seiner unrühmlichen Niederlage verlassen“; oder durch Interjektionen wie: „Aber wehe“ in Holion, „nur ihr Auge sprach, — ach, es sprach mehr, als den innigsten Dank“ in der Räuberbraut, und eben dort: „Ach! es war unnötig!“; oder durch ein Adverbium wie im Maler: „Er ist verglüht in Sehnsucht nach dem Himmel, wo ihm gewiß zuteil geworden, die er hier unten so treu geliebt.“ —

Nach dieser Ausscheidung aller subjektiven Elemente, betrachten wir die Grundformen Hebbelschen Stiles: Objektivität und Sachlichkeit. Diese Objektivität kann natürlich nur eine relative sein. Absolut erscheint sie wohl in keiner Kunst; denn in der Verwendung bestimmter Redefiguren, in Vergleichen und Bildern, in dem Tonfall der Sprache, ja, in der Stimmung, die einem Inhalte zugrunde liegt — immer wieder fühlen wir doch den Herzschlag des Schaffenden leise hämmernd durch sein Werk. — So kann selbst Kleist, dessen Novellen Musterstücke nach ihrer

Digitized by Google

Sachlichkeit und beinahe gesuchten Objektivität sind, seine eigene, zwischen den Worten durchblickende Persönlichkeit, nie verleugnen; durch ein hier und dort flüchtig hingeworfenes Epitheton tritt so oft die Stimme des Dichters selber hervor. — Diesen Vorzug — denn als solchen erachten wir diese zurückhaltende, mehr unwillkürliche Anteilnahme des Dichters — vermissen wir in einigen Erzählungen Hebbels sehr. Das ist der Grund, weshalb z. B. Stücke wie die Anna und die Kuh, so wertvoll sie in anderer Hinsicht sind, stellenweise so leicht verletzen. Das Schauderhafte und Entsetzliche wird so nackt und kalt dargestellt, daß eine solche raffinierte Objektivität — sie berührt sich mit dem modernen „konsequenten Realismus" — nur zu oft die ästhetische Stimmung zerreißt. Wie ergreifend wirkt das Los Annas vor ihrer Untat, wie anheimelnd und sympathisch erscheint uns vor seinem Verbrechen der Bauer Andreas; und mit wie grausamer Nichtachtung des Menschlichen wird der beiden furchtbares Ende abgetan![1])

Doch in den übrigen Novellen muß sein von Kleist erlerntes Verfahren der objektiven und sachlichen Darstellung mit Nachdruck gerühmt werden. Ohne umständliche Einleitungen wird sogleich der Held vorgeführt, sogleich das Ziel der Erzählung angekündigt; wir wissen immer sofort, um was es sich eigentlich handelt. Keine weitschweifigen Zwischenbemerkungen, keine Sentenzen, keine eingeschalteten Lieder, wie noch in Zitterlein; alles rollende, drängende Handlung, Haupthandlung; Nebenhandlungen sind überhaupt nicht vorhanden. Und das mit einer Objektivität und Unparteilichkeit geschildert, die Gute und Böse, Hohe und Niedrige mit gleichem Recht, ohne Unterschied, zur Sprache gelangen läßt. Ist dann die Handlung zu Ende, so ist auch die Darstellung zu Ende; eine gefühlvolle Abschiedsbitte an den Leser, wie im Brudermord, gibt es nicht mehr. —

Nach diesen Betrachtungen des reinen Stiles gehen wir zur Prüfung der Sprache des Novellisten über, und zwar sollen zunächst die Kunstmittel, dann die spezifisch Hebbelschen Eigentümlichkeiten seiner Sprache untersucht werden.

2. Die Kunstmittel der Sprache.

Unter den Kunstmitteln der Sprache heben wir diejenigen hervor, die für Hebbels epischen Stil charakteristisch sind. Das

[1]) Vgl. das Kap. 4, 10, angeführte Urteil Gutzkows.

Digitized by Google

sind vornehmlich verschiedene Wort- und Sinnfiguren und eigene Wortzusammensetzungen.

a) Wortfiguren.

Von Wortfiguren begegnet ungemein häufig die Alliteration,[1]) ein Kunstmittel, das Hebbel in allen Novellen zur Erreichung gewisser Stimmungen und eindringlicherer Anschaulichkeit angewandt hat. Leicht wird man hier selbständige Wort-Folgen, wie es die meisten sind, von althergebrachten, die wir mit einem Sternchen versehen, unterscheiden können. Wir geben Beispiele aus sämtlichen Novellen. Holion: „Dichtes Dunkel bedeckte den Erdkreis", „schaurig pfiffen die Winde", „seine Tränen troffen"; Des Greises Traum: „Liebliche Blumen blüten", „in der tiefsten Tiefe", „Himmel und Hölle"*; Brudermord: „Weite Welt"*; Der Maler: „Eisiges Entsetzen"; Die Räuberbraut: „Kühler wehte der Wind"; Die einsamen Kinder: Die „braunen, blitzenden Augen"; „leise und langsam"; Barbier Zitterlein: „Des Mädchens weiche, warme Hand", „ohne Rast und Ruh"*, „Baum und Blatt", „der fremde wilde Mann"; Haidvogel: „Im Winde flatternd"; Paul: „Kreuz und quer"*; Anna: „Mit blassen bebenden Lippen", „in weiter Ferne"*; Eine Nacht im Jägerhause: „Laut lachend", „frischer Wind"; Schnock: „Stammeln und stottern", „greuliche Kropfgans", „Nebel und Nacht"*; Obermedizinalrätin: „Deine Finger fliegen", „mit der Kanne klappern"; Nepomuk Schlägel: „Den schweren Hammer schwingt", „ohne Qual und Krankenbett"; Die beiden Vagabonden: „Mit Haut und Haar"*, „wimmern und fluchen"; Der Rubin: „Düster und dumpf", „ihr schlummerndes Leben schauerte dich an"; Matteo: „Ein goldenes Kreuz glänzte an ihrem Hals", „vor Wonne und Weh"*; Die Kuh: „Laut- und leblos".

Häufigen Gebrauch macht Hebbel auch von der Anapher, die, bisweilen gar verbunden mit der Gradation, die Sprache und damit den Inhalt an bestimmten Stellen ganz besonders stark zum Ausdruck kommen läßt. Sie findet sich z. B. in: Holion: „Nun konnte sein Arm die Wolke fast erreichen, nun hörte sein Ohr das Herzklopfen des Freundes — nun fühlten seine Lippen den Atem der Geliebten . . ."; Der Brudermord: „Darum hatte er das

[1]) Auch im weiteren Sinne gerechnet; z. B.: „im Winde flattern".

Digitized by Google

Schloß seiner Väter verlassen — darum ritt er in der kalten Winternacht einsam durch den Wald —, darum weinte er Tränen des Kummers"; Die Räuberbraut: „Wie ein Engel war Viktorin ihr in der Not erschienen; wie ein Engel stand er noch vor ihr da"; Die einsamen Kinder: „Alles wird vorübergehen, antwortete Wilhelm mit matter Stimme — alles, alles!"; „geh von mir, Bruder, sagte Wilhelm, geh! geh!"; Zitterlein: „Agathe, willst du mir etwas schwören? Willst du mir schwören, dich nie einem Manne zu ergeben?"; „habt Ihr, Agathe, habt Ihr wirklich?"; Haidvogel: „Eine Pflicht habe ich erfüllt, als ich hinging, eine Pflicht gegen die da und gegen Dich!"

Die Litotes, die im Gegensatz zur Hyperbel, eine „Übertreibung nach unten hin"[1]) bedeutet, spricht mit zurückhaltendem Takt statt einer positiven Tatsache lieber deren negiertes Gegenteil aus. Diese umschreibende Redefigur begegnet fast nur in den einsamen Kindern, aber hier recht häufig; wir greifen einzelne Beispiele heraus: „Nicht ohne Herzklopfen", „ich will dir nicht verhehlen", „nicht ohne Vergnügen", „er erstaunte nicht wenig".

In den ersten Novellen verwendet Hebbel öfters das Asyndeton, das im Gegensatz zu dem sich auslassenden Polysendeton namentlich bei verhaltenem Affekt seine Berechtigung hat.[2]) Der häufige Gebrauch dieser Redefigur, die später nie wieder auftritt, ist wohl auf den Einfluß Tiecks zurückzuführen, der sie mit Vorliebe benutzte. Sie erscheint im: Maler: „Die Stimme sang, der Hund bellte, der Meister lachte"; in den einsamen Kindern: „Der Mund war kalt, die Brust röchelte schwächer und schwächer, der Odem stand"; und in Zitterlein: „Er führte sie nach Hause, er setzte sich an ihr Bett, er erschöpfte sich in Aufmerksamkeiten."

Das Polysyndeton hat der Dichter nur in Holion angewandt: „Und die Wolke kam näher und näher, und das Bild der Geliebten und des Freundes wurde heller und heller; und Holions Sehnsucht wurde stärker und stärker"; — — „und sie wehklagten laut und ihre Wehklage zerriß Holions Herz, und das Blut sprudelte heiß in seinen Adern"; — — „und lauter heulten Freund und Geliebte — und tiefer schnitt ihre Klage in Holions Herz, und heißer wallte sein Blut".

---

[1]) W. Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik, S. 530.

[2]) Elster, Prinzipien II, 206.

Digitized by Google

Sehr eindringlich wirkt auch die Iteratio, namentlich, wenn sie noch onomatopoetische Färbung trägt, wie z. B. die Wortverdoppelungen „leise, leise“ und „langsam, langsam“. So heißt es in Zitterlein: Die Jungfrau schließt sich „wie ein süßes Geheimnis, leise, leise auf“; Haidvogel: „Leise, leise, stahl er sich in sein Zimmer“; Leiden unserer Zeit: „Die heraufdämmernde Nacht wirft leise, leise ihren geheimnisvollen Schleier.“ Paul geht „mit leisen, leisen Schritten“. Schnock: „Der Geist schwebte langsam, langsam über die Gräber fort.“ Rubin: Assad zählt die Minuten, die „langsam, langsam — vorüberkrochen“. — Andere Wortverdoppelungen sind: Holion: „Ein langer, langer Geist.“ Leiden unserer Zeit: „Nie, nie konnt' ich den Gedanken ertragen.“ Matteo: „Nun blieb er lange, lange vor dem Spiegel stehen.“ —

b) Sinnfiguren.

Die Sprache des Novellisten Hebbel ist sehr reich an Sinnfiguren: An Metaphern, Bildern und Vergleichen. Das gilt namentlich für die Erzählungen der Wesselburner Zeit, wo der junge Dichter förmlich in Bildern schwelgt; später, wie die Sprache nüchterner wird, wie es besonders auf eine rasch dahin eilende Handlung ankommt, lassen die Vergleiche naturgemäß nach. Doch sind sie hier gewählter, treffender, fügen sich in den Organismus des Ganzen harmonisch ein, während in den Jugendversuchen die Metapher nur zu häufig um ihrer selbst willen dasteht, zudem konventionell und abgenutzt erscheint.

Fast ausschließlich nur die Wesselburner Erzählungen weisen Metaphern auf. Diese sind — mögen sie nun substantiver oder verbaler Art sein —: Holion: „Tränen des Himmels“ für Regen; „Flammenquell des Lebens“ für Herz; „Reich des Todes“. „Schleier der Nacht“; Brudermord: „Die Rose“ im „Kranze des Lebens“ für Geliebte, oder: „Die Liebenden lagen einander in den Armen — zwei morgenrote Wolken, die ineinander zergehen“; Maler: Das „heitere Reich der Kunst“;[1]) Räuberbraut: „Himmel“ für Liebe, „Elysium“ für glückliche Liebe, „Tantalus“ und „Hölle“ für unglückliche Liebe, „Paradies“ für Glück; „Kinder der Nacht“ und „Söhne der Hölle“ für Verbrecher; „Sohn der Kirche“ für Geistlicher.

[1]) Schiller, „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“

Digitized by Google

Bezüglich der späteren Novellen finden sich Metaphern bloß in Schnock und Pauls merkwürdigster Nacht. Schnock: „Drache“ und „Hausteufel“ für Ehefrau; „Dicke Riesenwolken verschluckten das sparsame Licht des Mondes“; Paul: „Der Mond spielte Versteckens mit den Wolken.“

Die Beispiele zeigen — vielleicht die beiden letzten ausgenommen — wie wenig originell Hebbel im Gebrauch der Metapher ist. Solche allgemeinen, teils übertriebenen Vergleiche sind aber bezeichnend für einen jungen Dichter, zumal wenn er noch im Banne eines Schiller und E. Th. A. Hoffmann steht. — Hinzugefügt seien noch zwei Beispiele für die Entartung der Metapher, die Katachrese; es heißt in Holion: „Unsichtbare Fesseln hatten seine Nerven umschlungen, und seine Kräfte mit Ohnmacht getränkt“; im Maler: „Da wurde es mir klar, daß, wenn je ein Funke der göttlichen Kunst in meinen Busen gesenkt ist, derselbe durch Eure Anweisung zur Blume entfaltet werden kann.“

Im Gegensatz zu den Metaphern wirken die Bilder und Vergleiche im allgemeinen viel origineller, anschaulicher und sind den zu vergleichenden Gegenständen meist angepaßt, d. h. sie sind entsprechend, naheliegend. —

Es sollen nun die Bilder hier nicht in Kategorien eingeteilt werden, je nach dem Gebiete, dem sie entnommen; wir wollen vielmehr versuchen, einheitlich aus der Person des Dichters und seinem Leben heraus sie zu begründen, und nach diesen Gesichtspunkten unsere Betrachtungsweise anordnen und im wesentlichen beschränken. Damit nehmen wir zugleich die psychologische Erklärung dieses Abschnittes vorweg.

Der nordische Stammescharakter, die düstere Kindheit mit ihrer bittren Weltanschauung und die daraus stammende, Hebbel in jener Zeit besonders eigentümliche Neigung zum Grotesken bilden fast immer die Grundlage der Bilder und Vergleiche. Eduards Qualen werden verscheucht „wie Nachtvögel“ (Brudermord), die Bäume, die das Haus des alten Malers umstehen, rufen in dem Dichter keine freundliche Vorstellung wach, sondern das Bild einer „dunklen Geisterschar“; die Stille in dessen Hause ist keine friedliche und glückliche, sondern wie in „einer Menschenbrust, woraus das Leben gewichen“, und Zitterlein verläßt sein Heim, „als ob er aus der Hölle entflöhe“.

Digitized by Google

Der Hang zum Hyperbolischen zeigt sich auch hier. In den Vagabonden heißt es, „seine großen, begehrlichen Augen streiften in der Stube, wie Stoß- und Raubvögel" umher; und in Schnock werden „grimmige" und „stechende" Blicke mit „glühenden Pfeilen", mit „schießenden Kugeln" und „geladenen Pistolen" verglichen.

Die Neigung zum Grotesken und Bizarren, die noch weitere Nahrung fand in der „widerspruchsvollen" Münchener Cholera-Zeit, spiegeln wieder Vergleiche aus Schnock und Eine Nacht im Jägerhause. Schnock hockt „gleich einem Affen mit gekreuzten Beinen und löschpapiernem Gesicht auf'm Schneidertisch", und bezüglich der Todesahnung im Jägerhause sagt der Dichter: „Die Seele zieht sich zusammen, wie ein Wurm sich zusammenzieht im Schatten des schon erhobenen Fußes, der ihn zu zertreten droht."

Auch auf Hebbels Leben, auf Kindheits- und Jugendeindrücke können wir manche Vergleiche zurückführen. In des Greises Traum erweckt das Dunkel der Nacht den Gedanken an die „Finsternis, wie sie in den Gräben thront", die der kleine Hebbel reichlich aus Erfahrung kannte;[1]) und wenn es im Maler lautet: „Sein Haus war beständig verschlossen wie eine Beinkammer", so können hier ebenfalls Kindheitserinnerungen dahinterliegen, mögen sie auch durch entsprechende Lektüre erst wachgerufen sein. Mit Sicherheit ist aber der vortreffliche Vergleich aus den Einsamen Kindern, den wir bereits ausführlicher gewürdigt,[2]) bezüglich der Stimmung, die den Ankömmling in einer unbekannten großen Stadt erfaßt, auf ein reales Erlebnis zurückzuführen, auf des Dichters erste Reise nach Hamburg. In jenem Märchen heißt es von der Handelsstadt: „Sie wirkte ganz auf sie (die Kinder), wie der große, undurchdringliche Wald." —

Die realistischen Vergleiche sind meistens die treffendsten. In dem „niederländischen Gemälde" Schnock begegnen sie am häufigsten; der plumpe Schreinermeister fällt vor dem Altar nieder „wie ein zu schwer beladener Müller-Esel", das Herz seiner Frau hatte er „wie einen Wetter-Kalender aufzuschlagen gehofft" und in der Schenke sitzt er „wie ein Klotz". In den beiden Vagabonden

[1]) Vgl. E. Kuh, Biogr. I, 58—63.
[2]) S. 20.

Digitized by Google

heißt es von dem Dieb, den der Wirt hinauswirft: er flog aus dem Fenster „wie eine hölzerne Puppe".

Die wenigen konventionellen Vergleiche, wie etwa: „Ein Mädchen, blaß wie eine Lilie, aber schön wie ein Engel" (Maler), übergehen wir.

c) Zusammengesetzte Wörter.

Von Wortzusammensetzungen gilt dasselbe wie von Vergleichen, wenn sie wirken sollen: Sie müssen etwas Neues bringen, sie dürfen nicht so abgenutzt sein wie „Rosenwange", „Engelstimme", „lilienweiß" usw. Von Hebbel kann man im allgemeinen sagen, daß er sich eifrig bestrebte, möglichst eigene Synthesen zu schaffen. — Wir werden hier nur diejenigen Wortkomposita herausheben, die wir noch heute als solche ansehen, und unerwähnt jene zahllosen Wortzusammensetzungen lassen, die Hebbel noch mit einem Bindestrich versieht, wie „Sommer-Abend" und „Mittags-Essen", die wir aber schon ganz als Einheiten empfinden. Derartige, mit einem Verbindungszeichen zusammengesetzte Wörter, von denen die Mehrzahl uns jetzt als Simplex erscheinen würde, sind besonders stark — 48 genau gerechnet — in den Aufzeichnungen aus meinem Leben vertreten.

Es kommen in den Novellen drei Kompositionsmöglichkeiten vor: Substantiv + Substantiv, Adjektiv + Adjektiv und Substantiv + Adjektiv (die mit Partikeln verbundenen Verben betrachten wir erst in dem Spezialabschnitt über die Anschaulichkeit). Diese Verknüpfungen zeigen sich besonders in: Holion, Maler, Räuberbraut, Schnock, Vagabonden, Rubin, Schlägel, Jägerhaus und Matteo. Hinzu fügen wir wegen ihrer Originalität einige Komposita aus der Reisebeschreibung „Ein Abend in Straßburg" und den „Aufzeichnungen aus meinem Leben". — Holion: „Eishände", „Flammenquell", „liebeglühend"; Maler: „Himmelssehnsucht", „Himmelsmusik", „Erdenmädchen", „sturmzerfetzt", „pfeilschnell"; Räuberbraut: Waldeseinsamkeit", „engelmild". In diesen Wesselburner Stücken findet sich noch viel Konventionelles. Anders steht es mit den folgenden Erzählungen. Schnock: „Hals-Verbrechen", „dummklug", „spitzbübisch-unschuldig"; Vagabonden: „Sargnachbar"; Rubin: „Jünglingsblödigkeit", „gläsernzerbrechlich"; Schlägel: „Winter-Abenddämmerung", „Kleidermacher-Stolz", „Schatullen-Mäuse", Wollust-Knospen", „Hans-

Digitized by Google

ohne-Sorge", „gesund-blaß"; Jägerhaus: „philisterhaft-vernünftig"; Matteo: „schwindelerregendhoch"; Abend in Straßburg: „Traumschlummer", „Traumseufzer", „ängstlich-einsam"; Aufzeichnungen: „Früh-Duft", „Fratzen-Gesichter", „gallig-gelb", „grau-blaß", „derb-kernig". —

3. Eigentümlichkeiten der Sprache.

a) Biblische Wendungen.

Aus einer kleinen Selbstbiographie wissen wir, Hebbel „zog bei einer höchst dürftigen Lektüre, fast seine ganze Jugendbildung aus der Bibel".[1]) Und ein anderes Selbstbekenntnis lautet: „Ich weiß die Bibel von Jugend auf halb auswendig."[2]) Daher ist es nicht zu verwundern, daß die Bibel auf des Dichters Novellen, besonders auf die Produktionen bis zum Jahre 1835, einen starken Einfluß geübt. In den beiden ersten Nachtstücken, Holion und des Greises Traum, finden sich überhaupt ganze Partien, die völlig im Bibelstil gehalten sind; z. B.: „Und sie wehklagten laut, und ihre Wehklage zerriß Holions Herz, und das Blut sprudelte heiß in seinen Adern, sie zu befreien. Doch der riesenhafte Geist zuckte auf Holion seine Wimpern und sprach: Siehe, du armes Menschenherz, du sollst verlieren, und fühlen, wie der Staub verliert, du sollst brechen und doch nicht gebrochen werden"; oder: Es „wuchsen wie Pilze allerlei seltsame menschenähnliche Gestaltlein auf: die tanzten lustig und waren guter Dinge". —

In dem anderen Nachtstück ruft Eugen: „Gott, wie herrlich sind seine Werke." — „Zu seinen Füßen rollte die Erde und alles andere Gestirn, und er schaute hernieder, und seine Seele freute sich, als er herniederschaute." — „Der Geist des Herrn schwebte hinter ihm wie ein brennender Sturmwind, und blies ihn an, daß er zur feurigen Glut ward, und die Glut loderte auf zur verheerenden Flamme und die Flamme verbreitete sich schnell wie Blitzstrahl über den ganzen Erdkreis." — „Aber der Engel sprach: ‚Fürchte dich nicht!' "

Die weiteren Novellen enthalten nur kurze Wendungen, die der Bibel entnommen; Maler: „Öde und leer"; Räuberbraut: Seine Tugend „ist auf Sand gebauet"; Einsame

[1]) W. VIII, 400.

[2]) Brief an Pfarrer L. W. Luck vom 21. 1. 1861.

Digitized by Google

Kinder: „Ihm war, als wäre Himmel und Erde vergangen"; Zitterlein: „Hier zeitlich und dort ewiglich", „hebe dich weg, Satan!"; Schnock: „Berge versetzen"; Abend in Straßburg: „Uns wird alles vergehen, denn wir wissen nicht, was wir tun", „unstet und flüchtig".

b) Volkstümliche Wendungen.

Fast alle Novellen Hebbels — die ersten Wesselburner Versuche ausgenommen — spielen in den unteren Volksschichten. Da ist volkstümliche Ausdrucksweise durchaus am Platze. Von dem Dichter selbst wissen wir, daß er in seinen Jugendwerken, Briefen und Gesprächen sich gern einer derben Sprache bediente, so daß man seine Vorliebe für volkstümliche Wendungen als ererbt ansehen kann. Damit zusammen hängt eine derbrealistische Ausdrucksweise, die hin und wieder schon im Schnock, im Jägerhaus, in den Vagabonden und im Rubin sich schüchtern hervorwagt. Peter Knutzen hat festgestellt, daß diese realistische Tendenz nicht sowohl auf die realistischen Strömungen der Zeit zurückzuführen ist, als eben auf eine dem Dichter innewohnende, individuelle Neigung.[1]) — Volkstümliche Elemente finden sich in den einsamen Kindern: „Komm mir nicht nah damit!", „dies machte die Mutter uns weiß"; Zitterlein: sein „Bündel schnüren", „durch Mark und Bein dringen". „Du bist mein Fleisch und Blut"; Haidvogel: „Bosseln", „weißmachen", „Ei du mein Himmel!"; Paul: „Alle Hände voll zu tun haben", „der Mond ist nicht einmal ordentlich durch"; Jägerhaus: „es sieht ja ganz verflucht darin aus"; Schnock: „Damit komm mir nicht!", „verrecken"; der Geselle erwidert Schnock, er „sei nicht von gestern"; Aufzeichnungen aus meinem Leben: Die „Klapse" in der Schule, „mir wurde flau", „und macht ihr daraufhin Knall und Fall den Vorschlag"; Schlägel: „Erstunken und erlogen"; Vagabonden: „fegt getrost vor eurer eignen Tür", „mit der Tür ins Haus fallen".

c) Hyperbeln.

Zu Hebbels sprachlichen Eigentümlichkeiten gehören ferner die Hyperbeln, die vorwiegend die ersten Erzählungen betreffen; wir heben einzelne Beispiele heraus. In Holion heißt es: Holions Braut ist gestorben, „darum heulte er lauter, als der Sturm, darum

[1]) Peter Knutzen, Studien zur Wortwahl Hebbels, S. 15.

Digitized by Google

troffen seine Tränen wilder, als die Tränen des Himmels", „die Kraft seines Lebens war dahin: Nichts aus dem Gebiete der Lebendigen war ihm geblieben, als des unendlichen Jammers Erkenntnis; er stöhnte mit schwachem Laute: „Vernichtung, Allerbarmer, Vernichtung!" Des Greises Traum: „Es war, als ob ein Engel auf seiner Stirn thronte, so himmlisch war sein Blick", „O, Entzückung aller Entzückungen!" Maler: „Ihm war, als hätte er einen Tropfen Himmelswonne genossen und sei hinausgestoßen, in eine ewige, unendliche Hölle"; Räuberbraut: „Das heißt, rief der Jüngling, sei mit einem Tropfen zufrieden, wenn kaum ein Weltmeer hinreicht, dich zu kühlen"; „Schaffe mir Blut, Blut, sage ich, nur Blut ist imstande, meinen Durst zu löschen". Vagabonden: Meister Jakob fragt Jürgen: „Darf ich mir das Maul mit der Faust zerdreschen?"

Sehr oft arten die Hyperbeln in Schwülstigkeiten aus; es kommen Stellen vor, wo das volle Herz des jungen Dichters förmlich überzufließen scheint: Maler: „Dies hat mich aus den jungfräulichen Armen meines milden Vaterlandes an die Greisesbrust des rauhen winterlichen Nordens geführt." Räuberbraut: „O, Geliebte", rief er aus, „so muß ich jetzt dich verlieren, jetzt, wo ein günstiger Zufall die unsichere Kluft ausgefüllt zu haben scheint, welche zwischen uns befestigt war? — Er rief sie bei den zärtlichsten Namen, er raufte sich, da alles vergeblich blieb, das Haar aus und ballte wild seine Hand gegen die Stirn. Zitterlein: „Und auch Du, Tochter, sei überzeugt, nur meine Brust versteht das Leben, welches die deinige bewegt"; ferner vergleiche die bereits zitierte Apostrophe an Agathe; Jägerhaus: „In voller Glut des jugendlich überschäumenden Daseins-Gefühls, das, kaum entfesselt, ungestüm durch alle Adern braust und für die Ewigkeit auszureichen scheint, plötzlich und ohne vorbereitenden Übergang am Rande des vom Meuchelmord aufgeworfenen Grabes stehen, ist gewiß des Entsetzlichen Entsetzlichstes."

d) Der Dialog.

Auf die Eigenart des Hebbelschen Dialogs und seine Verwandtschaft mit dem der Kleistschen Novellen hat bereits Henrietta Becker in ihren vergleichenden Studien über Hebbel und Kleist hingewiesen.[1]) Diese Eigentümlichkeit be-

[1]) H. Becker, Hebbel und Kleist. Diss. Chikago 1904.

Digitized by Google

steht darin, daß die zweite Person aus dem Satze der zuerst sprechenden Person — mag es ein Aussage- oder ein Fragesatz sein — das wichtigste Glied herausgreift und damit ihren Antwortsatz einleitet. Wir wählen einige Beispiele heraus. Räuberbraut: „Wir müssen uns trennen, sagte Viktorin. — Vielleicht auf ewig! — Für ewig? fragte Elise ängstlich." — Der alte Bandit fragt: „Sage mir, was treibt dich aus der Welt? — Ein Weib, entgegnete Gustav. — Ein Weib, sagte der Alte, war es, welches der Menschheit ihr Paradies raubte." — Einsame Kinder: Wilhelm erzählt: „Meine Eltern sind tot. — Tot? versetzte der Hagere." — „Ist das Menschblut? fragte die Mutter leise. — Es ist Menschenblut, entgegnete der Vater dumpf. — Zitterlein trauert: Dies ist der letzte Abend, wo wir so recht innig beisammen sind! — Der letzte Abend? fragte Agathe". — „Agathe schrie laut auf: Mein Vater! — Dein Vater, liebe Agathe, antwortete Zitterlein." — Haidvogel: „Herr Haidvogel — stotterte Johann — Sie wissen, daß ich nichts tat, als was der Herr mir befahl, dessen Brot ich aß! — Aß? fragte Herr Haidvogel gespannt." Paul: Die Mutter wirft Paul vor: „Du aber kommst vor Faulheit um! — Faulheit? versetzte Paul ärgerlich." —

Oft ist der Dialog so knapp, daß die zweite Person das entscheidende Wort der ersten Person gar nicht abwartet, sondern schon vorwegnimmt. Diese „Unterbrechung im Dialog" ist eine Eigenart, die wir bereits bei Lessing, vornehmlich in seinen Prosaschriften, finden. Bei Hebbel begegnet sie in Haidvogel und Jägerhaus.

Haidvogel: „Ja, fuhr Johann fort — der gnädige Herr ist am Schlag. — Am Schlag? unterbrach ihn Herr Haidvogel"; „Kann ich —? — nichts kannst Du! versetzte die Frau." — Jägerhaus: Der Jäger behauptet: „Der Lampe bedürfen wir selbst, um —. — Um? fragte Otto."

Im allgemeinen ist über Hebbels knappen, geradezu lakonischen Dialog zu erwähnen, daß er von einer gewaltigen Kraft und Lebendigkeit ist; hier verrät sich einmal wieder der Dramatiker. Ein einziges Beispiel, das sich schon im Maler findet, genügt, hier angeführt zu werden: „Der Meister stellte sich vor den Jüngling hin und sagte: Wer bist du, was willst Du? — Was ich bin, entgegnete dieser, kann ich Euch in wenigen Worten melden; ich bin der Sohn eines armen Malers, aus Urbino, heiße Raphael

Digitized by Google

und habe von meinem Vater nichts geerbt, als den glühenden unwiderstehlichen Trieb, alles — durch Pinsel und Farbe nachzuahmen und abzubilden. — Wenn Ihr mich freundlich als Schüler bei Euch aufnehmt, so habe ich im vollsten Maße erreicht, was ich gewünscht und gewollt. — Raphael, sagte der alte Maler mit tiefem Ernst, hast Du Dich auch geprüft? — Die Kunst ist mein Ein und Alles, beteuerte Raphael. — Wohlan, sagte der Meister, Du bist mein Schüler." Das klappt mit einer logischen Notwendigkeit wie ein mathematischer Beweis.

Eine Abart des Dialogs ist der Dialogismus, der sich nur in einer Person abspielt, ein Selbstgespräch in Form von Frage und Antwort. Bei Lessing finden wir ihn ebenfalls, namentlich in seiner Polemik gegen Klotz. In Hebbels Novellen steht er in Zitterlein, Haidvogel und Schnock. Zitterlein denkt bei sich: „Es waltet ja doch ein Gott, der die armen Menschen, und auch dich lieb hat und ihre Wunden gern heilte; aber der Teufel ist mächtiger als er: Fühlst du das denn nicht? — Ja, ich fühl' es —"; „Vergib mir, du gütiger Gott, daß ich mich so grausam an dir versündigt! Ich fühle es auch, daß meine arme, unglückliche Tochter unschuldig ist — der Teufel hat sie — und was vermag menschliche Kraft gegen diesen? O, ich Tor usw."; „Bin ich ein Verrückter? — Aber nein, nein!" — Haidvogel: „monologisierte kauend fort: Was ist's auch weiter? ich bedinge mir ein Monatliches, das taten andere auch. — Heisa! Lustig! Was für Not?" — Schnock fragt sich: „Warum bin ich unglücklich? Weil ich nicht einen Kopf kürzer bin. Wozu trieb mich meine Neigung in der Jugend, was war der Wunsch meiner Wünsche? Schneider wollt' ich werden. — Drang ich mit allen meinen Bitten bei dem Vater durch? Junge, sagte er — bist du verrückt?" „Wer ist's? fragt' ich mich; Antwort: Vielleicht dein Geselle!" — Solche Selbstgespräche beleben stark die Handlung und erhalten mit die Spannung.

4. Die Anschaulichkeit.

Auf die große Anschaulichkeit in Hebbels Stil ist schon hier und dort hingewiesen. Wir hätten sie an verschiedenen Stellen ausführlicher behandeln können; doch da das Problem der Anschaulichkeit ein besonders reizvolles ist, und gerade die Plastik und Greifbarkeit in Hebbels Sprache eine so hervorragende Stellung einnimmt, halten wir es für angebracht, einmal im Zusammenhange

Digitized by Google

die Hauptmittel zu betrachten, mit denen der Dichter die Lebendigkeit seiner Menschen und Dinge erreicht.

Unter Anschaulichkeit verstehen wir mit Volkelt „Phantasieanschaulichkeit", die durch das Dichtwerk im Leser erzeugt wird, die bei diesem naturgemäß relativ verschieden stark in Erscheinung tritt und die gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren Anschauung zurücksteht. Den letzten Punkt hat Theodor Meyer in seinem „Stilgesetz der Poesie" nicht bedacht; er hat die Phantasieanschaulichkeit an der wahrnehmbaren Anschauung gemessen und ist so zu trostlosen Resultaten über die Anschaulichkeit in der Dichtkunst gekommen.[1])

Unter den zahlreichen Mitteln, die die Anschaulichkeit in Hebbels Novellen bedingen, seien die auffälligsten hervorgehoben.

Ein bevorzugtes Mittel inhaltlicher Art ist das Verfahren, einer redenden Person eine entsprechende Geste, Bewegung oder Handlung beizugesellen, eine Methode, die alle Gestalten uns so lebendig vor die Seele führt und in Kleist ihr treffliches Vorbild hat. In den ersten Erzählungen tritt sie selten zutage; nur in den einsamen Kindern findet sie sich öfters: „Komm! versetzte Wilhelm und öffnete die Tür"; „Es ist Menschenblut, entgegnete der Vater dumpf und trocknete den Dolch in einem Tuche ab". Seit der Hamburger Zeit begegnet sie überall; z. B. Zitterlein: „Jawohl, antwortete Zitterlein und rückte näher zum Tisch"; „Er faßte ihre beiden Hände, schaute ihr ins Gesicht und sagte". — Vagabonden: „Warum siehst du mich nicht an? fuhr er fort und stellte sich vor seine Frau hin"; „ist es denn wahr, Johann? fragte sie schüchtern und schob dem Bedienten einen Stuhl hin". — Paul: „Belle nur zu! rief Paul kühn und schwang seinen Stock." — Haidvogel: „Pst! wisperte Johann und klimperte verlegen mit seiner Gabel auf dem Teller." — Nacht im Jägerhause: „Meine Herren! rief der Jäger und leerte, an den Tisch tretend, ein Glas Bier." — Schnock: „Die dritte Flasche war halb geleert, da stand er rasch auf, trat mit pfiffig-wichtiger Miene vor mich hin und fragte mich." — Die beiden Vagabonden: „Kind, versetzte meine Mutter, und putzte mir mit ihrem Sacktuche die Nase, kehre dich nicht an die Leute!" — Matteo: „Einen Arzt! Einen Arzt! schrie die junge Frau und warf sich mit dem ungebundensten Jammer namenloser Liebe über den Leich-

[1]) Vgl. Volkelts Kritik des Meyerschen Buches, Syst. d. Ästh. I, 414.

Digitized by Google

nam." — Die Kuh: „Brüllt's nicht schon? — Er sprang auf und eilte an's Fenster."

Ein anderes Mittel inhaltlicher Art ist die Umschreibung. Sie wirkt besonders plastisch in ihrer Verwendung bei abstrakten Dingen.

Für sich zufrieden geben heißt es in Zitterlein: „Ich dachte, der Himmel will's, und rauchte ruhig meine Pfeife." Für zu Hause sein: „ich muß übernachten bei Schlangen und Kröten, während meine Tochter ihre Biersuppe ißt." In Pauls merkwürdigster Nacht: für elf Uhr: „Paul zählte ängstlich ihre feierlichen elf Schläge." In den Aufzeichnungen werden die Begriffe arm und reich so umschrieben: „denn der Knabe, der einen Eierkuchen im Leibe hat, blickt den von der Seite an, der sich den Magen mit Kartoffeln füllen mußte." In den Vagabonden umschreibt der Dichter das beginnende Jünglingsalter mit: „Wie ich vernünftiger wurde und einen Bart bekam."

An dieser Stelle möchte ich noch ein Kunstmittel der Anschaulichkeit berühren, das in keiner Poetik ausdrücklich hervorgehoben, meiner Ansicht nach aber recht beachtenswert ist. Dies Mittel bezieht sich weniger auf die Zeichnung wahrnehmbarer, konkreter Dinge, als vielmehr auf die plastische Darstellung von Stimmungsbildern. Es ist dies ein oft unbewußtes Verfahren, das durch die Anwendung besonderer Worte gewisse Assoziationen hervorruft, die die Anschauungsphantasie des Lesers nach einer eigentümlichen Richtung hin beeinflussen; ähnlich wie die moderne Bühnentechnik, die allein mit dekorativen Mitteln den Zuschauer für eine bestimmte Gefühlsrichtung prädisponieren will.[1]) — Zwei Beispiele aus Schnock mögen Hebbels Gabe anschaulicher Stimmungsmalerei bezeugen! „Aber als unsere alte Familienkatze verreckte, und bald darauf unser Mops an einem Kloß, den er zu heiß hineinfraß, erstickte, da wurde meiner Mutter die Stille, die nun in unserem Hause eintrat, so unerträglich, daß — sie die entstandene Lücke um jeden Preis mit einer Schwiegertochter ausgefüllt sehen wollte." Oder: „Der heilige Abend kam heran, die beiden feierlichen Wachskerzen, die wir dem Erlöser zu Ehren zu

[1]) Vgl. Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904, S. 430.

Digitized by Google

verbrennen pflegten, wurden angesteckt, der Rosinenpudding nebst dem mit Lorbeerblättern aufgeputzten Schweinskopf, ward auf den Tisch gestellt; im Hintergrund drohte schon die große, unhöfliche, dick mit Eisen und Messing beschlagene Bibel —." Bei jedem phantasiebegabten Leser werden die Worte „alte Familienkatze", „verrecken", „Mops", „Kloß" und „Wachskerze", „Rosinenpudding", „Schweinskopf", „Postille" in ihrer eigentümlichen Verknüpfung noch besondere Assoziationen wachrufen, die in dem ersten Beispiel ein allgemeines Bild von den lächerlich engen, drolligen häuslichen Verhältnissen geben, im zweiten Beispiel den Geschmack eines spießbürgerlichen Weihnachtsabends mit all seinen Herrlichkeiten erzeugen müssen.

Diese Anschaulichkeit anregender Art, die teils zwischen den Zeilen liegt, teils vom Leser selber, je nach seiner Veranlagung, in die Dichtung hinein projiziert werden kann, wirkt darum so reizvoll, weil sie den Genießenden gewissermaßen zum Mitschaffen am Werke des Dichters antreibt. —

Unter den anschaulichen Mitteln formaler Art würdigen wir nur den Gebrauch von Verben, die mit einer Präposition oder Partikel zusammengesetzt, und die Verwendung onomatopoetischer Wörter. — Solche zusammengesetzten Verben fallen hauptsächlich in den Jugendnovellen auf. Z. B.: Holion: Eine Wolke „schwamm hernieder", ein Geist „schoß vor ihm auf"; seine Braut war ins Reich des Todes „hinübergeschlummert". — Brudermord: Die kahlen Zweige, die sich ihm „entgegenstreckten". — Maler: „Die sturmzerfetzten Wolken durchjagten pfeilschnellen Fluges den ungeheueren Himmelsraum"; Bäume „umstanden das alte Gebäude". Räuberbraut: „Den Himmel erbetteln"; die Dämmerung begann ihre Fittiche zu „entfalten"; die unwillkürlich „entschlüpfte Frage"; Ein Strom, der von einem Felsen „herniederrauschte"; eine Grotte, die sich in einen Felsen „hineinzudehnen schien".

Onomatopoetische Wörter finden sich im Schnock; namentlich in der Tierbudenszene wirken sie außerordentlich anschaulich: „Ein widriges Geräusch der unangenehmsten Stimmen drang uns entgegen, ein Gebrüll, Gequäke, Geschnatter, Gepiepse zum Umfallen." —

Nachdem wir den Stil der Hebbelschen Novellen kennen gelernt, sehen wir uns nun auf den Dichter selbst hingewiesen; haben

Digitized by Google

wir doch bereits erfahren: wie der Stil so der Mensch! Danach wollen wir jetzt versuchen, aus dem Menschen Hebbel die Eigenart seines Stiles psychologisch zu begründen. Um aber den Anteil des Menschen Hebbel an der Eigenart seines Stils präzis zu begrenzen, ist es vorerst erforderlich, fremde Einflüsse, literarische Vorbilder einer Prüfung zu unterziehen.

5. Literarische Vorbilder.

Eine Spezialuntersuchung über den Einfluß eines Dichters auf einen anderen hat immer etwas Bedenkliches; in den meisten Fällen wird sie Gefahr laufen, in der Feststellung von Einwirkungen, Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zu weit zu gehen. Das gilt z. B. in hohem Maße von der fleißigen, aber etwas äußerlichen Arbeit Wittmanns über den Einfluß Hoffmanns auf Hebbel,[1]) die mit einer wahren Wonne des Nachspürens fast jedes Wort in Hebbels Novellen auf Hoffmann zurückführen möchte, so daß man am Ende zweifelt, ob Hebbel überhaupt einen selbständigen Satz fertig bringen konnte. Zudem: Hat eine vergleichende Studie bis in die kleinsten Einzelheiten denn Wert? Wohl nur selten! Im allgemeinen wird es bloß Sinn und Nutzen haben, in großen Zügen nach Stil und Inhalt etwaige literarische Vorbilder heranzuziehen. So hat es Henrietta Becker z. B. in ihrer vortrefflichen Arbeit über Kleist und Hebbel[2]) gemacht, und so wollen wir es in vorliegender Abhandlung auch versuchen.

Außer den beiden vergleichenden Studien von Wittmann und Becker wäre noch André Tibal zu erwähnen, der in seiner ausführlichen Hebbel-Biographie im Übereifer hinter jeder Produktion des Dichters gleich eine Fülle von Vorbildern vermutet. Ob aber Hebbel irgend ein nebensächliches Motiv Tieck oder Hoffmann entlehnt — geht uns das etwas an? Unsere Aufgabe ist es, klar zu legen, was der Dichter von seinen Vorbildern Bedeutsames übernommen, wie er dieses verwertet und was er von ihnen Gewinnreiches gelernt hat.

Es ist keine Schande, Vorbilder zu haben; kein Meister fällt vom Himmel. Und so selbständig Hebbel als Dramatiker später auftritt — als Novellist hängt er stark von Mustern ab, was um

[1]) Programm, Arnau 1908.
[2]) Dissertation, Chikago 1904.

Digitized by Google

so natürlicher, da die Erzählungen fast alle in seine Jugendzeit fallen. —

Wir führen nun die verschiedenen Dichter, die nachhaltigen Einfluß auf Hebbel geübt, in der ungefähren zeitlichen Folge ihrer Einwirkung vor. Ganz außer acht lassen wir dabei diejenigen Autoren, denen der Dichter hier und da irgend einen gleichgültigen Zug entnommen haben mag; wie etwa Börne, Laube und Gutzkow.

Die erste literarische Einwirkung hat Hebbel, wie uns mannigfache Eigentümlichkeiten seiner Sprache bereits lehrten, von der Bibel empfangen. Der Dichter schreibt einmal: „Bei einer höchst dürftigen Lektüre zog ich in jener Zeit fast meine ganze Bildung aus der Bibel, die ich las. — Und da sich wohl niemand von den Jugendeindrücken wieder befreit, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich dies beklommen-düster Biblische als den eigentlichen Faktor meiner Poesie betrachte.“ [1]) So ähnlich drückt er sich auch in einer kurzen selbstbiographischen Skizze aus,[2]) und später sagt er in einem Brief vom 21. 1. 1861 an den Pfarrer L. W. Luck: „Ich weiß die Bibel von Jugend auf halb auswendig.“ — Das „beklommen-düster Biblische“ ist das richtig bezeichnende Wort für Hebbels Jugendproduktionen; es trifft besonders stark für Holion und des Greises Traum zu, wo wir gelegentlich der „biblischen Wendungen“ bereits große Einwirkungen konstatierten. Weiterhin empfindet man deutlich das Düsterbiblische in den einsamen Kindern, in Barbier Zitterlein und in Matteo. Zitate aus der Bibel finden sich aber, wie wir früher sahen, durch fast sämtliche Erzählungen verstreut. Daß aber der Eindruck des Buches der Bücher auf den Dichter kein friedlicher, sondern „beklommen-düsterer“, lag daran, daß er namentlich das alte Testament nicht selbständig, sondern aus dem Munde einer alten, hexenhaften Nachbarin kennen lernte, die alles ins Grausige verzerrte. Hebbel spricht darüber in seinen „Aufzeichnungen“: „Der erste starke, ja fürchterliche Eindruck aus diesem düstern Buch kam mir, lange bevor ich selbst darin zu lesen vermochte, durch sie (die Nachbarin), indem sie mir aus dem Jeremias die schreckliche Stelle vorlas, worin der zürnende Prophet weissagt, daß zur Zeit der großen Not die Mütter

[1]) Brief an Karl Goedeke vom 28. 3. 1843.
[2]) W. VIII, 400.

Digitized by Google

ihre eigenen Kinder schlachten und sie essen würden. Ich erinnere mich noch, welch ein Grausen die Stelle mir einflößte, als ich sie hörte, vielleicht, weil ich nicht wußte, ob sie sich auf die Vergangenheit oder auf die Zukunft, auf Jerusalem oder auf Wesselburen bezog, und weil ich selbst ein Kind war und eine Mutter hatte." —

Sehr früh muß, wie uns schon Hebbels Entwicklung zeigte, die Bekanntschaft mit E. Th. A. Hoffmann stattgefunden haben, der auf so viele deutsche Dichter nachgewirkt, wie auf Ludwig, Keller, Storm und Raabe.

In Holion fühlen wir zum erstenmal seinen Einfluß, der bis zum Barbier Zitterlein stark sich bemerkbar macht. Wittmann hat in einer Nebeneinanderstellung des Holion mit Hoffmanns „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden" die große Ähnlichkeit dieser beiden Stücke aufgedeckt. Die Form des Traumes, das Tanzen der Geister, die schauerlichen Zwiegespräche zwischen Mensch und überirdischen Wesen, der ganze Rhythmus der Sprache — alles weist auf Hoffmann hin. Und noch etwas scheint mir an Hoffmann zu erinnern, das ebenfalls in der nächsten Erzählung, des Greises Traum, und in den einsamen Kindern (beide Stücke kannte Wittmann noch nicht) auffällt: Das Musikalische, Duftige, Blumige und Frühlingshafte. Man denke z. B. an das Märchen „Der goldene Topf", das vielleicht das Bezeichnendste für Hoffmann ist, und vergleiche dazu folgende drei ähnlich lautende Stellen aus Hebbel:

Holion: „Licht ward es um Holion her, wie am Frühlingsmorgen. Laue Lüfte spielten um seine Wangen, — unsichtbare Aeolsharfen durchklangen die Luft, und eine hellblaue, purpurumsäumte Wolke schwamm langsam am Morgenhimmel hernieder."

Des Greises Traum: „Liebliche Blumen blühten auf dunkelgrünen Fluren und erfüllten die stille Luft mit balsamischen Wohlgerüchen, melodische Lieder ertönten aus den luftigen Wäldern, von keiner Wolke war der Himmel getrübt."

Einsame Kinder: „Kaum hatte er die Tür geöffnet, als der Sturm auf einmal schwieg; liebliche Klänge und Gesänge schallten ihm entgegen, schöne Blumen erfüllten die Luft mit Wohlgerüchen, und es war heller Tag." —

Im Maler glaubt Werner den Einfluß von vier Stücken aus den „Serapionsbrüdern" zu bemerken: aus „Fermate", „Artushof", „Jesuitenkirche" und „das öde Haus". Irgendwelche Be-

Digitized by Google

ziehungen des Malers zur Fermate jedoch kann ich nicht finden. Dagegen halte ich eine Abfärbung des „Rat Krespel" hinsichtlich des Motivs des lieblichen Singens und gleichzeitig häßlichen Schreiens für denkbar. Vor allem aber ist die Grundlage des Malers, der Künstler müsse auf irdische Güter verzichten, wenn er sein himmlisches Ideal erreichen will, ein echt Hoffmannsches Motiv.[1]) Manche weiteren Übereinstimmungen traten uns schon als Kennzeichen von Hebbels Entwicklung entgegen („Chronologisches und Allgemeines").

Nennenswerte Einflüsse Hoffmanns auf die Räuberbraut sind nicht vorhanden.

Weniger stark als der Maler, aber immerhin deutlich erkennbar, stehen auch die einsamen Kinder unter dem Banne dieses Vorbildes. Einen ausführlichen Vergleich mit den „Elixieren des Teufels" hat A. Tibal bis ins Kleinste mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt.[2]) Weiter scheint das geheimnisvolle Wilderleben des Vaters „Ignatz Denner" entlehnt zu sein und die Betonung der Musik der „Kreisleriana".

Schließlich haben bei Barbier Zitterlein drei Erzählungen aus den „Serapionsbrüdern" in inhaltlicher Beziehung Hebbel Modell gestanden: „Rat Krespel", der „Artushof" und „Signor Formika". Besonders das Verhältnis des eifersüchtigen Vaters und der von ihm streng bewachten Tochter zeigt große Verwandtschaft mit „Rat Krespel". —

Hebbel schreibt einmal: „Hoffmann gehört mit zu meinen Jugendbekannten, und es ist recht gut, daß er mich früh berührte; ich erinnere mich sehr wohl, daß ich von ihm zuerst auf das Leben, als die einzige Quelle echter Poesie hingewiesen wurde. — Ich liebte Hoffmann sehr, ich liebe ihn noch und die Lektüre der Elixiere gibt mir die Hoffnung, daß ich ihn ewig werde lieben können.[3])

Hebbel verdankt diesem „Jugendbekannten" recht viel, vornehmlich den Hinweis auf das Leben als die „einzige Quelle echter Poesie", d. h.: der Dichter solle nur schildern, was er der Anschauung nach kennt oder doch innerlich selbst begriffen hat; das gegenwärtige Leben sei Gegenstand seiner Dichtungen. — Was den Stil betrifft,

[1]) Vgl. hierüber Wittmann in der zitierten Arbeit.
[2]) Biogr. S. 66—68.
[3]) T. 9. 1. 1842.

Digitized by Google

so hat Hebbel von seinem Meister die Reinheit der Sprache gelernt, ihre Einfachheit und Klarheit. Sich von Schwülstigkeiten ganz zu befreien, ist Hebbel allerdings nie gelungen.

Und in einem Punkte übertrifft der Dichter seinen Lehrer: es kommt ihm hauptsächlich darauf an, Charaktere zu zeichnen, seine ernsten Menschen seelisch zu vertiefen, während Hoffmann nur auf äußere Begebenheiten Gewicht legt und seinen schillernden Gestalten höchstens die Prädikate „schönst", „häßlichst", „best" und stärkst" beigibt. — Wieviel tiefer Hebbel empfindet, zeigt z. B. auch die schon früher berührte verschiedene Stellung, die die beiden Dichter zur Geisterwelt einnehmen; Hoffmann schildert überirdische Mächte als reale, außerhalb stehende Wesen; Hebbel dagegen zeichnet alle übernatürlichen Erscheinungen nur als Ausfluß eines gestörten, krankhaften Gehirns.

Im übrigen aber ist es gerade diese leichte, lose Art, wie Hoffmann Welt und Leben nimmt und vorführt, die uns in seinen heiteren und liebenswürdigen Erzählungen so reizt und lockt, und die Hebbel im Innersten völlig fremd bleibt. Dazu kommt ein musikalisches Moment, das den Werken des Berliner Kapellmeisters einen eigenen Zauber verleiht, der Hebbel so gut wie abgeht. Das macht der Unterschied ihrer Phantasiebegabung. Hebbels Phantasie möchte ich hier eine optische nennen, die alles vor Augen sieht, plastisch und anschaulich; Hoffmanns Phantasie dagegen eine akustische, die mehr mit den Ohren (wenigstens im Vergleich zu Hebbel) als mit den Augen wahrnimmt. Zur Erläuterung dieser letzten interessanten Tatsache verweise ich auf den „goldenen Topf"; hier heißt es in der ersten Vigilie: die Blüten „tönen wie Klosterglocken", der Tau „raschelt", die Blumen „singen", der Blumenduft ist „herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen", der „Widerhall der Abendwolken".

Über Einzelheiten bezüglich des Verhältnisses beider Dichter zueinander unterrichtet, außer Wittmann, die Biographie von André Tibal.[1])

Bald nach Hoffmann muß Hebbel C. W. Contessa kennen gelernt haben, einen Freund und Schüler Hoffmanns, der heute so gut wie vergessen ist; meines Erachtens mit Unrecht! Er erhebt sich durchaus über die „besseren Unterhaltungsschriftsteller" damaliger Zeit, zu denen R. M. Werner ihn reihen will. Besitzt

[1]) S. 59—62, 118—119.

Digitized by Google

er auch nicht die unerschöpfliche Erfindungsgabe Hoffmanns und dessen melodischen Stil, so ist seine Sprache immerhin recht gewandt und sauber durchgearbeitet, die Darstellung viel plastischer als die seines Meisters, die Vergleiche sind treffend und aus dem Leben gegriffen, und allgemeine, nicht im geringsten aufdringliche Sentenzen durchziehen die von Lebensweisheit erfüllten Erzählungen. Dazu macht Contessa einen mehr innerlichen, aufrichtigen Eindruck.

Hebbel hat in Wesselburen Contessa mit derselben Begeisterung gelesen wie Hoffmann. Später zwar läßt er sich über jenen etwas verächtlich aus: „Las Novellen von Contessa: Todes-Engel; Gastmahl; Schwarzer See usw. So schwach sie sind, so versetzen sie mich doch in meine Jugend zurück. Ich las sie 1827! Also vor 15 Jahren, in einer Nacht, wo ich bei meinem totkranken Vater wachte, und das Gespentische, Beklommene einen starken Eindruck auf mich machte."

Zum erstenmal deutlich begegnet der Einfluß Contessas in den einsamen Kindern. Das Schicksal des Vaters von Wilhelm und Theodor erinnert sehr an das Los des Försters im „Schwarzen See". Diese Novelle wie der „Todes-Engel" könnte vielleicht auch schon auf die Räuberbraut gewirkt haben, nämlich hinsichtlich ihres Motivs des edlen Räubers. — Am stärksten jedoch hat Contessa auf Hebbels Barbier Zitterlein abgefärbt. Wie hier ganze Stellen aus dem Todesengel förmlich abgeschrieben zu sein scheinen, zeigt R. M. Werner bis ins Einzelne in der Einleitung des 8. Bandes. Vornehmlich ist es das Motiv der gedrückten, schwülen Familienstimmung, wie es Hebbel ja aus eigenster Erfahrung kannte, das der Dichter hier zum Muster genommen. Später finden wir es, weiter ausgeführt, in „Maria Magdalene" wieder. Sodann stammt aus dem Todesengel das Motiv des eifersüchtigen Vaters, der seine Tochter ängstlich bewacht und sie jedem fremden Manne mißgönnt. Schließlich scheint mir noch in technischer Hinsicht Contessa Muster gewesen zu sein, und zwar in der Verwendung lebhaft dramatischer Abschnitte am Ende der Kapitel zwecks Erhöhung der Spannung, sodann in der Einschaltung von Liedern, die meistens den Wiederhall der Handlung in sich tragen.[1])

[1]) Über die Wirkung solcher eingeschalteten Lieder, namentlich bei Goethe, hat Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik, S. 142, sehr feinsinnig gesprochen.

Digitized by Google

Conteſſas Einfluß reicht weiter, als Werner und Tibal es vermuten. Für Herrn Haidvogel, an dem Werner keine Vorbilder entdecken kann, und bei dem Tibal nur Kleiſtſche Abdrücke bemerken will, kommt ſowohl inhaltlich wie ſtiliſtiſch noch durchaus Conteſſa in Betracht; man vergleiche folgende Stelle aus dem „Schwarzen See“ mit dem Anfang von Herrn Haidvogel.

Schwarzer See:

„Die Tür flog weit auf; Willbrand trat auf die Schwelle. — Nun Weib! — Was erſchrickſt Du? Was heulſt Du, Weib? Ich kann das Jammern und Heulen nicht leiden. Schweig ſtill! — Ich kann die trübſeligen Geſichter nicht leiden. Fort, fort damit! Luſtig muß es hergehen. Beim Teufel, luſtig will ich ſein! Ich will's.“

Haidvogel:

„Nun, warum laßt Ihr die Köpfe ſo hängen? Luſtig, wie ich es bin! — Mit dieſen Worten trat Herr Haidvogel — in ſeine enge Stube, in der ſeine Frau, von den geängſtigten Kindern endlich dazu gedrängt, eben die Lampe angezündet hatte. — Warum ſiehſt Du mich nicht an? — Und auch ihr — warum ſpringt ihr nicht herum — munter, Junge, tanz mit deiner Schweſter, ich will pfeifen!“

Wäre die erſte Bearbeitung Haidvogels erhalten, ſo würden ſich gewiß noch mehr Anklänge an Conteſſa herausſtellen.

Die Bekanntſchaft mit Goethe fällt auch bereits in die Weſſelburner Jahre; eine genaue Zeitangabe können wir hier ebenſowenig machen. Wir wiſſen nur, daß Hebbel in der Bibliothek ſeines von ihm hochverehrten Lehrers Dethleffſen den Werther und wahrſcheinlich auch Goethes Gedichte vorgefunden, und daß dies zu einer Zeit geſchah, da er, noch ein Knabe, ſozuſagen als Kinderwärter bei Dethleffſens ſich betätigte. Sehr viel wird er damals noch nicht von Goethe verſtanden haben. Als er aber dann bei Mohr in Stellung war, gelang es ihm, für eine Nacht dem Pfarrer des Dorfes den erſten Teil des Fauſt, das einzige in Weſſelburen vorhandene Exemplar, heimlich zu entwenden. Und die flüchtige Lektüre dieſes Werkes muß auf den jungen Dichter einen bleibenden Eindruck hinterlaſſen haben; ſchon in den einſamen Kindern finden wir Anklänge an Fauſt. Der „Hagere“ aus jenem Märchen erinnert ſeinem Äußeren wie

Digitized by Google

seiner inneren Anlage nach stark an Mephisto, vor allem die Art seines Bemühens, Wilhelm vom Pfad der Tugend abzulenken. Sodann scheint mir das Motiv der Weihnachtsmusik und ihrer erhebenden Wirkung auf den ins Verderben sinkenden Wilhelm eine Reminiszenz an den Ostergesang und dessen errettende Wirkung auf Faust zu sein. Vielleicht könnte man auch den Grundgedanken des Märchens: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt", auf die Lektüre des Faust zurückführen.

Ein tiefer gehender Einfluß Goethes durfte natürlich erst nach Jahren, in der Heidelberger und Münchener Zeit erfolgen. Der Einheitlichkeit wegen wollen wir schon an dieser Stelle die späteren Beziehungen Goethes zu Hebbel behandeln.

In der Neujahrs-Betrachtung vom 1. 1. 1837 schreibt Hebbel: „An Schriftstellern, die auf mich gewirkt (im verflossenen Jahre), muß ich zuerst Goethe nennen, den ich in Heidelberg — fast ununterbrochen gelesen habe." Und in München, zeigen die Tagebücher, waren es vornehmlich Goethes Prosaschriften, die den jungen Dichter beschäftigten.

Was hat nun Hebbel in jener Zeit von diesem Vorbild übernommen? Zunächst wohl den Begriff der Novelle überhaupt. Wir sahen in dem Kapitel über „Kunstforderungen", daß der Dichter sich hier Goethe anschloß, indem er ebenfalls von der Novelle die „neue, unerhörte, sich ereignete Begebenheit" verlangte. Dabei beschränkte er sich nicht auf die Schilderung äußerer realer Geschehnisse, sondern ließ durch das Ganze stets irgend eine Grundidee hindurchblicken, so wie es sein Meister forderte.[1]) Außerdem lernte Hebbel von Goethes Prosa, die ihn ja damals am meisten interessierte, wie auch von Kleist, strenge Sachlichkeit, Straffheit der Komposition und die Kunst der psychologischen Charakterdarstellung, ohne sich dabei in „Herzens- und Geistes-Zerfaserungen" zu verlieren.[2])

Und noch etwas gewann Hebbel durch Goethe, das sich speziell auf die Art des dichterischen Schaffens bezieht. Goethe sagt einmal: „Wenn ich aber aussprechen soll, was ich den Deutschen überhaupt, besonders den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren Befreier nennen; denn sie sind an mir gewahr geworden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler

[1]) Gespräche mit Eckermann vom 18. 1. 1827.
[2]) W. VIII, 418.

Digitized by Google

von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird." Diese „Befreiung" hat auch Hebbel erfahren. Er stellt seit Heidelberg in seinen Novellen nicht nur äußeres Erleben dar, sondern zeichnet mit Vorliebe Charaktere, die seine eigene Individualität widerspiegeln. So entstehen Haidvogel, Schnock und Nepomuk. Freilich macht sich hier ein Unterschied zwischen beiden Dichtern bemerkbar. Goethe schuf seine Lieblingsgestalten meistens nach seinem Bilde, legte gewissermaßen seine ganze Persönlichkeit in sie hinein, wenn er auch dabei das Innerste und Letzte seines Wesens geflissentlich zurückhielt, wie er in einem Brief vom 9. 7. 1796 Schiller mitteilte.[1]) Hebbel dagegen formte nie den Grundzug seines Charakters zu einer dichterischen Figur, nur immer einen Teil, eine besondere Eigenschaft seiner selbst; er personifizierte, sozusagen, in Haidvogel, Schnock und Nepomuk eigene Leiden und quälende Eigentümlichkeiten seiner Charakteranlage. —

Um die Wesselburner Zeit zu beschließen, seien noch diejenigen Dichter kurz erwähnt, die ebenfalls sehr früh in Hebbels Hände gelangten, für seine Erzählungskunst aber von geringerer Wirkung gewesen. Das sind: Schiller, Uhland, Tieck und die Räuberromantiker. — Der Einfluß der beiden ersten Dichter erstreckt sich vor allem auf Hebbels damalige Lyrik. Für seine Prosaerzeugnisse kommt Uhland, dessen Bekanntschaft in den Winter 1830/31 fällt, nur insofern in Betracht, als der Dichter von ihm die knappe Balladensprache, die sich im Brudermord zum erstenmal geltend macht, übernahm. Dazu verdankt er Uhland die Erkenntnis, daß der Dichter nur erlebte Gefühle darstellen solle, daß er nur aus der Natur heraus dichten und nicht seine subjektiven Gedanken in sie hinein philosophieren dürfe. — Schillers Einfluß zeigt sich namentlich in inhaltlicher Hinsicht. In des Greises Traum fällt die Abneigung gegen die Philosophie auf, die an Pastor Mosers Worte in den „Räubern" gemahnt.[2]) Ferner steht die Räuberbraut ganz unter dem Eindruck des „Verbrechers aus verlorener Ehre", dem die Idee: Die Umstände können den Menschen zur Bestie machen, deutlich entnommen.[3]) Außerdem

[1]) Vgl. Eugen Wolff, Mignon, S. 304 f.

[2]) Akt V, 1.

[3]) Tibal hat einen ausführlichen Vergleich unternommen, Biogr. S. 62 bis 63.

Digitized by Google

haben auf diese Novelle Schillers „Räuber" abgefärbt, und zwar das Kosinskymotiv: Der verschmähte Liebhaber wird aus Verzweiflung zum Räuber.

Tieck, den Hebbel als den „Meister des Humors" verehrte, steht in stilistischer Beziehung Hebbel ganz fern; Tieck waren die Novellen nur ein Werkzeug, sich „auszusprechen". Worin er Hebbel vielleicht vorbildlich gewesen, ist sein Bestreben, Charaktere der Zeit zu schildern, sein Suchen nach neuer Erfindung und die Hebbel sympathische Einräumung des Zufalls in der Novelle, den Tieck als symbolische Bedeutung der Lebensrätsel ansah.

Zschokkes „Abällino", Vulpius' „Rinaldo Rinaldini" und andere Erzeugnisse der Räuberromantik, die weit tiefer ins Volk drangen als die Klassiker, und die geistreichen Romantiker haben auch auf Hebbel ihre Wirkung nicht verfehlt. Das zeigt in der Räuberbraut schon allein der Titel. Besonders Zschokkes Abällino hat viel Ähnlichkeit mit Viktorin wie das Motiv des edlen Räubers hier überhaupt. Im übrigen finden sich in dieser Novelle all diese üblichen Spannung erregenden Mittelchen jener sensationellen Romantik, wie: Überfall, geheimnisvolle Herkunft, Entführung, heimliche Trauung, Räuberhöhle und Mord und Totschlag. —

In der Hamburg-Heidelberg-Münchener Zeit haben vornehmlich drei Dichter auf Hebbel Einfluß geübt; Kleist, Jean Paul und der bereits behandelte Goethe. Dazu kommt noch die geringe Einwirkung Hauffs.

Keinem Dichter hat wohl Hebbel, Goethe ausgenommen, eine so hohe und dauernde Verehrung entgegengebracht, wie Kleist, den er in einem Atemzug mit Shakespeare, Goethe und Byron nennt und später in einem Sonnett herrlich feiert.[1]) Wahrscheinlich schon in Wesselburen hatte er Käthchen von Heilbronn gelesen, aber erst während seines ersten Hamburger Aufenthaltes beschäftigt er sich eingehend mit diesem Dichter. Die Arbeit „über Theodor Körner und Heinrich von Kleist" für den „wissenschaftlichen Verein",[2]) im Juli 1835, offenbart das tiefe, reife Verständnis, mit dem er hier dem geliebten Meister begegnet. Viel-

[1]) W. VII, 180.
[2]) W. IX, 31.

Digitized by Google

leicht, daß er sich schon damals Kleist innerlich verwandt fühlte! Noch 20 Jahre später erkennt er ihn gern als sein großes Vorbild an.[1])

Die Meinung Henrietta Beckers, bereits in Zitterlein Kleistsche Spuren zu entdecken, kann ich nicht teilen. Sowohl in technischer Hinsicht findet man hier noch nichts von der Straffheit der Kleistschen Kompositionen, als auch dem Inhalte nach läßt sich keine entsprechende Ähnlichkeit feststellen; ein Vergleich des Verhältnisses zwischen Vater und Tochter in der „Marquise von O." und in Barbier Zitterlein erscheint mir gesucht. Ebenso ist hier die völlige Konzentration auf den Helden, wie sie in sämtlichen späteren Erzählungen als Kleistsche Eigentümlichkeit auffällt, und die Henrietta Becker in Zitterlein schon beobachten will, noch gar nicht vorhanden; ihre Behauptung, in Zitterlein interessierten nur der alte Mann, nicht aber die sich liebenden Kinder, ist Irrtum.

Anders steht es mit Herrn Haidvogel; hier liegt die Konzentration auf den Helden klar zutage, und noch mehrere andere Einflüsse Kleists lassen sich erkennen: Kurze Einführung des Helden; völliges Zurücktreten des Dichters mit seiner Person; lebhafter, knapper Dialog; Nebenpersonen werden nur soweit dargestellt, als sie in das Leben der Hauptgestalt eingreifen; Schilderung des Äußeren und Inneren zugleich; Bevorzugung kleiner, alltäglicher Ereignisse — alles hat Hebbel hier von Kleist übernommen. Für die beiden letzten Punkte haben wir noch andere Belege; am 12. 5. 1837 teilt der Dichter Elisen mit: „Die Lektüre der Heinrich von Kleistschen Erzählungen hat mich erfrischt und wahrhaft gefördert. So geht es mit allen echten Werken des Genies, sie sind unerschöpflich. Kleist ist, so weit man ein Muster haben kann, mein Muster; in einer einzigen Situation bei ihm drängt sich mehr Leben, als in drei Teilen unserer modernen Romanlieferanten. Er zeichnet immer das Innere und das Äußere zugleich, eins durch das Andere, und dieses ist das allein Rechte." (Vergleiche hierüber das Kapitel über „Anschaulichkeit".) — Den anderen Beleg bietet eine Stelle aus dem oben zitierten Aufsatz für den wissenschaftlichen Verein: „Fast alle Erzählungen unserer Dichter, einen Hoffmann und Tieck

[1]) Bw. II, 214.

Digitized by Google

nur in wenigen ihrer Produktionen ausgenommen, leiden — möchte ich sagen — an der Ungeheuerlichkeit der gewählten Stoffe"; es sei viel schwerer, etwas Alltägliches darzustellen, als etwas Außergewöhnliches; für das erste sei ein Meister notwendig, für das zweite nur ein begabter Techniker; „Kleist hat sich daher andere Aufgaben gestellt; er wußte — daß der Mensch über jedem großen Schicksal, aber unter jeder Armseligkeit steht;" [1]) (unter solchen Armseligkeiten stehen namentlich Paul, Anna, Schnock und Nepomuk Schlägel). —

All diese Vorzüge, die wir schon in früheren Kapiteln berührt, finden sich von nun an in sämtlichen Novellen unseres Dichters.

Was Hebbel ferner mit Kleist gemeinsam hat, und was wohl weniger auf einen Einfluß als vielmehr auf eine innere Verwandtschaft der beiden Künstler zurückzuführen, ist die dramatische Lebendigkeit der Sprache, die starke Betonung des Psychologischen, wie der Stil überhaupt. Bezüglich der Verwandtschaft des Stiles in seiner feinsten Struktur, wie er besonders in Numerus und Klausel zum unbewußten Ausdruck kommt, möchte ich noch ein Beispiel aus Anna herausheben: „Die Mägde, teilweise schon im Putz, neckten sich in unverkennbarem Bezug auf sie (Anna) gegenseitig mit den Liebhabern, die sie gefunden hatten oder zu finden hofften; und der breitnasigte Küchenjunge, durch Großknecht und Kutscher mit Augenzwinkern zu dieser Frechheit aufgemuntert, fragte Anna, ob er nicht ihre rotgeblümte Schürze, sowie den buntgebänderten Hut, den des Majors Bedienter, Friedrich ihr zu Weihnachten geschenkt, leihen dürfe; sie werde ja in der Flachskammer diese Sachen entbehren können, und er hoffe, sich ein Mädchen, dem es an Putz fehle, dadurch geneigt zu machen." Man wird kaum eine Seite in Kleists Erzählungen aufschlagen, die nicht einen gleichen Charakter der Struktur aufwiese: diese Gliederung der Sätze, dies Steigen und Fallen im Ton, diese Verteilung der schweren und leichten Worte und diese Pausen. Dazu die gleiche Bedeutung der Klausel — R. M. Meyer nennt sie den „Schlüssel des Numerus" [2]) — der Kleist wie Hebbel immer das Wichtigste anvertrauen. —

Jean Paul hat nur in einer Hinsicht auf Hebbel nachhaltigen Einfluß üben können; er wies ihn zuerst auf den Humor

[1]) W. IX, 31.

[2]) R. M. Meyer, Stilistik, S. 62.

Digitized by Google

hin. Die Bekanntschaft mit Jean Paul mag bereits in die Wesselburner Zeit fallen; in ein rechtes Verhältnis zu ihm ist der Dichter jedoch erst später gekommen. Noch im Juni 1836 verkennt er sein Vorbild,[1]) bis dann am Ende dieses Jahres plötzlich eine große Erleuchtung und ein liebendes Verstehen des Humoristen über ihn kommt. Begeistert schreibt er Elise: „Das nenn' ich dichten. O, wie sind sie alle, Goethe ausgenommen, Stümper gegen den!“ [2]) Und einen Tag später: „Ich lese jetzt fast nur Sachen von Jean Paul und zu größter Erbauung, auch wohl Aufbauung“. Die Tagebuchblätter jener Zeit deuten auf die Lektüre von „Siebenkäs“, „Flegeljahre“, „Jubelsenior“, „Seetrompete“, „Titan“, „Kommet“ und die „Vorschule der Ästhetik“. Während aber die Verehrung gegenüber Goethe und Kleist lebenslänglich vorhielt, erkaltete die Bewunderung für Jean Paul nur zu bald. Im Jahre 1842 vergleicht Hebbel seinen ehemaligen Meister mit einem Tempel, wo jeder Stein spräche und infolgedessen nichts spräche; und 1846 erklärt er frei: Lieber mit Lichtenberg vergessen, als mit Jean Paul unsterblich sein! Die große Weitschweifigkeit und Formlosigkeit des Humoristen mußte ihn später abstoßen.

Die Anregung, die Hebbel von Jean Paul erhalten, erstreckt sich besonders auf Schnock. Der Dichter gibt das selbst zu: „Ich habe in diesen Tagen den Schmelzle von Jean Paul, der mir zum Schnock die erste Anregung gab, einmal wieder gelesen. — Ich fürchtete wirklich, das Vorbild möge stärker eingewirkt haben, als mir lieb sein konnte, doch — nur Böswilligkeit kann mir Nachahmung vorwerfen.“ [3]) Allein R. M. Werner hat die augenfälligen Ähnlichkeiten Schmelzles mit Schnock aufgedeckt und gezeigt, daß nicht bloß „Böswilligkeit“ hier auf direkte Beeinflussung schließen darf.[4]) Diese Einwirkung bezieht sich hauptsächlich auf den äußeren Inhalt. Ein Vergleich zwischen dem Charakter Schmelzles und Schnocks wurde bereits in dem Kapitel über „Chronologisches und Allgemeines“ unternommen.

Was den Humor betrifft, so hat aber Hebbel seinem Muster, dem Feldprediger Schmelzle, nicht gleichkommen können.

---

[1]) T. 4. 6. 1836.
[2]) 18. 12. 1836.
[3]) Brief an Elise vom 12. 1. 1839.
[4]) W. VIII, XXXVI.

Digitized by Google

Der Humor offenbarte sich ihm, wie er 1836 bekannt,[1]) erst recht spät, und auch damals hat er sich dem Dichter noch nicht völlig erschlossen. Wir haben über die groteske Eigenart seines Humors schon früher gesprochen und werden sie noch psychologisch zu erklären suchen. Jetzt begnügen wir uns mit der Tatsache, daß Hebbel das versöhnende Element einer harmonischen Weltanschauung, die einen befreienden Humor bedingt, noch fehlte. Darum vermissen wir in Schnock etwas von jener wehmütigen Heiterkeit seines Vorbildes, das alle Bitternisse des Lebens mit so liebevollem, nachsichtigem Lächeln zu zerstreuen weiß.

Was Hebbel Jean Paul aber immerhin verdankt, ist, daß dieser überhaupt unsern Dichter zum erstenmal auf den Weg des Humors gelenkt. Und wenn Hebbel später in den „Aufzeichnungen aus meinem Leben" sich zu einem wahrhaft befreienden Humor erheben konnte, so ist dies mit ein Verdienst Jean Pauls. Im übrigen hat Hebbel von ihm die musivische Art des Aufbaus gelernt. Von Einzelheiten fällt die Form „Kotzschnäuzel" auf, der Name für Schnocks Frau, der wohl auf ähnliche Kompositionen Jean Pauls zurückzuführen ist.

Hauff hat Hebbel wahrscheinlich auch schon in Wesselburen unter den Büchern seines Lehrers Dethleffsen gefunden, und es ist möglich, daß dessen Märchen „Zwerg Nase" auf die einsamen Kinder bezüglich des seltsamen Traumes, in dem Theodor sich als Eichhörnchen wähnt, bereits eingewirkt.[2]) Sodann scheinen die phantastische Welt, die verzauberten Prinzessinnen Hauffs sich im Rubin wiederzuspiegeln. Ganz besonders stark aber ist das „Wirtshaus im Spessart" für Hebbels Eine Nacht im Jägerhause vorbildlich gewesen. Der äußeren Handlung des Wirtshauses sind folgende Motive entlehnt worden: Zwei junge Leute wandern durch den Wald, der eine ist beherzt, der andere zaghafter Natur; sie blicken durch ein Fenster in das furchterregende Innere des Wirtshauses; die schauerliche Nacht wird mit Erzählen vertrieben; mit Licht kann die Wirtin nicht dienen, nur ein Lichtstümpchen ist da, die Fenster sind mit Eisenstäben vergittert; vor der Haustür hält der Hund Wacht. — Damit haben wir auch das äußere Gerüst der Nacht im Jägerhause.

---

[1]) Brief an Elise vom 19. 12. 1836.

[2]) Tibals Ansicht; Biogr. S. 68.

Digitized by Google

In stilistischer Hinsicht verdankt Hebbel diesem Muster nichts. —

Außer Goethe, Schiller und Kleist haben also vornehmlich Romantiker auf den Novellisten Hebbel gewirkt.

Zum Schlusse dieser Betrachtung wollen wir noch einige allgemein romantische Motive in Hebbels Erzählungen hervorheben. Da sind es hauptsächlich die Motive des Traums, der Nacht und der Einsamkeit, die hier eine so große Rolle spielen und auch bei Hebbel in mehreren Novellen begegnen. Besonders der Traum hat in zahlreichen Erzählungen seine Bedeutung; so in: Holion, Des Greises Traum, Den einsamen Kindern, Zitterlein, Jägerhaus, Den beiden Vagabonden und Matteo. — Die Nacht hat zwar bei den Romantikern im allgemeinen eine viel tiefere, umfassendere Bedeutung als bei Hebbel; ihm ist sie nur der Feind, der Schrecken des Menschen. Aber was ihn mit den Romantikern hier verbindet, ist die gleiche Vorstellung der Mitternacht, der Geisterstunde, die den unheimlichsten Zeitpunkt verkörpert, die etwas Böses, Heidnisches an sich hat, und in der kein guter Christenmensch wach bleibt. Diese Auffassung zeigen: der Maler, Paul und der Rubin.

Ein Lieblingsgedanke der Romantiker ist ferner das poetische Motiv der Einsamkeit, speziell der Waldeinsamkeit. Bei Hebbel finden wir es — wenn auch nicht in so positiver, gefühlsweckender Bedeutsamkeit — in der Räuberbraut, im Jägerhaus und am tiefsten und ausführlichsten in den einsamen Kindern.

Recht bezeichnend für die Romantik, die das ethische Moment ganz in den Schatten des ästhetischen stellte, ist das Motiv des siegreichen Spitzbuben. Solche „Taugenichtse" haben nichts Achtenswertes an sich, und doch muß man ihnen gut sein! Unter Hebbels Novellen treffen wir dieses Motiv glücklich verwendet in den beiden Vagabonden; beabsichtigt ist es auch in Haidvogel, wo es aber wegen des wenig sympathischen Charakters des Maul-Helden nicht ganz rein zum Ausdruck kommt.

Am stärksten von romantischen Elementen durchsetzt sind die eben zitierten Vagabonden. Neben den erwähnten Motiven des Traumes und siegreichen Spitzbuben begegnen hier die typischen Effekten des Goldmachens, des Steins der Weisen, des Schwarzkünstlers, der Geisterbücher, der „gewissen" Stunden und „gewissen" Kräuter und Moose.

Digitized by Google

Daß der Novelliſt Hebbel, beſonders in den erſten Verſuchen, viel, recht viel ſeinen Vorbildern entlehnt, läßt ſich nicht leugnen, wenn wir auch nicht mit Karl Zeiß ſo weit gehen, zu behaupten, Hebbel iſt „über ſeine Abhängigkeit von fremden Muſtern eigentlich nie hinaus gekommen".[1]) Dagegen wehren ſich vor allem Anna, Schlägel, Matteo und die Kuh.

C. Pſychologiſche Begründung der Novellen.

Otto Ludwig ſagt einmal: „Der Menſch iſt mehr oder weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch ſeine Freiheit dazu ſagen mag."[2]) Die tiefe Wahrheit dieſes Ausſpruches hat mancher Dichter mit Schmerzen erlebt; auch Hebbel! Die Klage um eine zertretene Kindheit zieht wie ein Grundton durch alle Briefe und Tagebücher. „Mein Gott, mein Gott, wenn ſich mein Leben von Jugend auf nur ein klein wenig anders geſtaltet hätte, nur ein klein wenig, wie anders würden die Reſultate ausgefallen ſein!"[3])

Wollen wir Hebbels Schöpfungen pſychologiſch zu begründen ſuchen, ſo werden wir uns immer wieder beſonders an ſeine Kindheit halten müſſen, dieſe unſäglich grauſame, demütigende Kindheit, die wie niederdrückender Ballaſt auf allen Werken ſeiner Jugend laſtet.

Man könnte die pſychologiſche Erklärung der Novellen von vier Geſichtspunkten aus unternehmen: von dem Stammescharakter des Dichters aus, von ſeiner Kindheit, ſeiner Charakteranlage und den damaligen äußeren Umſtänden während der Entſtehung der Produktionen. Doch würde dieſe Einteilung die logiſche Anordnung der bereits feſtgeſtellten Tatſachen zerreißen; daher behalten wir die frühere Gliederung bei und unterziehen zunächſt den Inhalt, ſodann die Form der Erzählungen einer neuen, pſychologiſchen Betrachtung.

Gleich die Beleuchtung der Motive zeigt, wie ſehr das Elend der Kindheit an ihnen haftet, beſonders an dem Motiv des Situationsverbrechers. Unrecht litt der junge Dichter, empörendes Un-

---

[1]) Werke B. I, 278.
[2]) Brief an Jul. Schmidt vom 3. 7. 1857.
[3]) Brief an Eliſe vom 9. 4. 1844.

Digitized by Google

recht schon als kleiner Knabe. Man denke an seine Erlebnisse in der Klippschule der Susanna, die egoistisch die Kinder reicher Eltern vorzog; an die Hänseleien der Mitschüler, unter denen jedes zarte Gemüt so unsäglich zu leiden hat, und schließlich an die späteren Demütigungen bei dem Kirchspielvogt Mohr, der ihn in intellektueller wie moralischer Hinsicht geradezu mit Füßen trat. Diese Erniedrigungen und schreienden Kränkungen hat Hebbel nie vergeben können. Und um nicht selber Unrecht tun zu müssen, schuf er dichterische Gestalten, die gleichsam für ihn Unrecht tun sollten; wie um sich zu befreien. So entstand das bevorzugte Verbrechermotiv. Alle Verbrecher in Hebbels Novellen haben Furchtbares erduldet, das sie erst zu Missetätern macht. „Eine Hölle ist mir zuteil geworden — ich will sie verdienen!" ruft Gustav in der Räuberbraut; eine Hölle ist auch Matteo zuteil geworden durch seine unverschuldete Krankheit, die ihn zur Untat zwingt; und schuldlos trifft auch Anna ihr Unglück, daß sie zur Brandstifterin wird, wie den Bauern Andreas, der sein eigenes Kind ermordet. Daß diese Figuren nun meistens aus einer plötzlichen Situation heraus zu Unmenschen werden, hängt mit Hebbels fatalistischer, düsterer Weltanschauung zusammen, auf die wir noch zu sprechen kommen.

Viele Verbrecher- und Sonderlingsgestalten werden von einem Hunger nach Glück förmlich gequält; wohnen doch bei den meisten von ihnen Sorge und Armut. Der Dichter mag in seinem Elend ebenso von Pracht und Reichtum verlangend geträumt haben! Wie die einsamen Kinder, so hat auch ihn das Gespenst der Armut angestarrt: „O, welch ein Fluch ist die Armut! Sie bringt den Menschen um alles. Die höchsten, schönsten Güter sind nicht für ihn da, er kann sie nicht genießen! Wer dies Gespenst einmal sah, und ich sah es in meiner frühesten Jugend, der sieht nichts anderes mehr!" [1]) Dies Gespenst — durch wieviele Novellen blickt es uns trostlos an!

Hebbel hat zeitlebens reges Interesse für Verbrecher bekundet; davon erzählt sein späterer Freund L. A. Frankl.[2]) —

Fast alle Gestalten Hebbels, wie wir früher sahen, sind einsame Menschen; kein Wunder, wenn es ihr Dichter war! „Wir

[1]) Brief an Elise vom 19. 6. 1844.

[2]) Zur Biographie Fr. Hebbels, S. 23.

Digitized by Google

Menschen sind zu einer grenzenlosen Einsamkeit verdammt und können uns nie verstehen; unser nächster Nachbar ist uns so unbegreiflich wie Gott." [1])

Unverstanden und verlassen sein, das war das Los Hebbels in der trostlosen, niedrigen Atmosphäre daheim; möglich, daß auch die Schwermut der Dithmarsischen Seeküste noch zu diesem Gefühle der Verlassenheit beitrug! So schuf er den einsamen Maler, den nach dem Ideal ringenden Assad, die verhöhnte und mit ihrer Reinheit allein dastehende Anna.

Und seine Sonderlinge — Haidvogel, Schnock und Schlägel? Sie alle tragen etwas von ihrem Schöpfer in sich. Der Dichter hat sein Leben lang darüber geklagt, ein Wunderling zu sein; „O, wie oft flehe ich aus tiefster Seele: O, Gott, warum bin ich, wie ich bin!" [2]) Der große Notschrei jeder starken Individualität überhaupt!

Wie Haidvogel hatte auch Hebbel etwas Prahlerisches in seinen Reden, wie Kuh und Kulke berichten; wie jener empfand auch er die Lust an der Rolle, in der sich eitle Männer so gern gefallen; wie Haidvogel, so wollte auch er von den Leuten sich beneiden lassen und lieber entbehren, als für arm gehalten werden (wenn seine Münchener Hausgenossen ihn zu Kaffee Kuchen essen sahen, staunten sie über seine Wohlhabenheit; sie wußten nicht, daß Kaffee und Kuchen zugleich des Dichters Mittagsmahl bildeten!). [3])

Schnock leidet unter seinem Schicksal, das ihn mit einer Riesenkraft bedachte, deren Ausübung es ihm aber versagte. Er klagt sein Schicksal an, ergibt sich ihm aber wehrlos, durch und durch fatalistisch gesonnen: „Niemand entgeht seinem Stern!" Diese Anschauung offenbart sich auch, wenn er weiter resigniert bekennt: „Was hilft alle Vorsicht! Vorsicht ist der Ball, womit das Schicksal spielt." Daß dieser Fatalismus durchaus hebbelisch ist, wurde schon früher dargetan. Und in noch einer Hinsicht darf vielleicht Schnock in Beziehung zu seinem Dichter gebracht werden, wenn auch natürlich nur cum grano salis: man könnte das Mißverhältnis, das zwischen des Schreibers Körpergröße und seiner inneren Unfähigkeit liegt, symbolisch auf Hebbel übertragen, dem die Natur zwar einen Riesengeist gab, ein an Gemüt überfließendes Herz, das aber mit

[1]) Brief an Elise vom 17. 1. 1837.

[2]) T. 9. 1. 1837.

[3]) Werner, Biogr. S. 106.

Digitized by Google

der Fülle seiner heißen Gefühle in den kalten, harten, einengenden Verhältnissen, die es umgaben, nichts anzufangen wußte. So ward ihm damals die hohe heilige Kraft zum Fluch. „Warum bin ich unglücklich?" fragt sich Schnock; „weil ich nicht einen Kopf kürzer bin". So mag der Dichter damals ebenfalls empfunden haben.

Mit Nepomuk Schlägel hat Hebbel meiner Ansicht nach eine ergreifende Selbstkarikatur gezeichnet. In übertriebener und verzerrter Weise gibt der Schneidermeister zwei Züge seines Schöpfers wieder: Die grausame Freude am Peinigen seiner Mitmenschen und die quälende Sucht, allen Dingen das Häßliche, Krankhafte, Negative abzugewinnen. Beides gibt Hebbel selbst zu. Am 4. 4. 1837 schreibt er in sein Tagebuch: „Jener edlen Giftaus- und Einsaugungskunst, deren Lichtenberg in seinen Schriften gedenkt, habe ich mich befleißigt und bin darin, dünkt mich, für mein Alter schon weit genug vorgerückt. Es kommt aber hinzu, daß ich (wovon Lichtenberg wenigstens keine Meldung tut) das Gift recht geschickt wieder von mir geben kann, freilich, nicht sowohl, um andern, was nur nebenbei geschieht, ihre Stunden zu verderben, als um mir manche durchaus süßen Gefühle, einmal des Stricks und Schandpfahls zugleich würdig gewesen zu sein, recht zu würzen. Hierin ist nicht die geringste Übertreibung. Wollte ich mich von diesem Punkt aus einmal schildern, so gebe es gewiß eine Art Charakter, von dem jeder, der ihn bedauerte, zugleich bedauern würde, daß er sich nicht überwinden könne, ihn anzuspeien." — Hinzu kamen die Münchener Umstände, die trostlose Cholerazeit, die jene Giftaussaugungskunst des Dichters noch begünstigte. — Und den andern Zug bekennt Hebbel, wenn er im Hinblick auf den gekränkten Freund Renddtorf sich bitter vorwirft: „es steckt eine Hölle von Reizbarkeit und Empfindsamkeit in mir." [1]) Wir kennen diese wollüstige „Empfindsamkeit" und wissen, wie sehr Elise, Beppi und Rousseau darunter zu leiden gehabt. Den Schneidermeister Schlägel haben teils die elenden Verhältnisse zu einem so ungemütlichen Sonderling gemacht; genau wie Hebbel, der mit seinem Meister Anton ausrufen konnte: „O, ich habe so groß Unrecht erlitten, daß ich Unrecht tun muß, um nicht zu erliegen, wenn's mich so recht anfaßt." [2]) — Nepomuk Schlägel ist

[1]) T. 19. 10. 1836.

[2]) Maria Magdalene, II, 1.

Digitized by Google

wohl die unsympathischste Novellenfigur; aber in bezug auf ihre innere Verwandtschaft mit dem Dichter eine der interessantesten; denn nach seinem Bilde schuf sie Hebbel.

Zu den Sonderlingen zählen wir in den Motiven und Charakteren auch Zitterlein. Der scheint mit seinem Autor nichts gemeinsam zu haben und kann darum nicht aus dessen Charakter erklärt werden. Dem ist aber nicht so. Die anormale Leidenschaft, mit der der Vater seine Tochter liebt, und sie jedem Fremden mißgönnt, ist durchaus ein Hebbelscher Zug gewesen. Es war dies jenes unselige, eifersüchtige Verlangen nach völligem Alleinbesitze des Andern, das direkt in Wut ausbrach, wenn ihm nicht unbedingt Folge geleistet wurde. So ähnlich wie das Verhältnis Zitterleins zu Agathe müssen wir uns Hebbels Freundschafts-Bedürfnis und -Liebe denken, die ganz und allein Rousseau besitzen wollte, die einen Emil Kuh jedem andern mißgönnte und sofort zerriß, als dieser zum tiefsten Schmerze des Dichters seine Hand einem Mädchen zum Lebensbunde reichte. So ist auch Zitterlein leicht aus Hebbels eigener Veranlagung erfaßbar.

Was die Frauencharaktere betrifft, die in den meisten Novellen nur passiv und duldend auftreten, so werden gewiß auch sie des Dichters persönlichsten Erfahrungen entwachsen sein. In Wesselburen sah Hebbel die eigene Mutter unter dem harten, mürrischen Vater leiden; und später war er es selbst, der Elise, Beppi und Christine schonungslos die Herrschaft des Mannes über das Weib fühlen ließ.

Und woher stammt die Vorliebe für Kinder und die Gabe, sie meist treffend darzustellen? Das macht, Hebbel wurde sehr früh aus dem Paradiese seiner Kindheit vertrieben; „sobald Susannas Parteilichkeit und die Ungerechtigkeit ihrer Magd mir ins Bewußtsein traten, hatte ich den Zauberkreis der Kindheit überschritten. Es geschah sehr früh.“ [1]) So entstand bei ihm schon in jungen Jahren nach dem Kinderlande jenes wehmütige, sehnsüchtige Verlangen aller derer, die bereits vom Baume der Erkenntnis gegessen. Nahrung fand diese Liebe noch in dem Hause seines Lehrers Dethleffsen, dessen Kinder Hebbel wiegte und hegte wie eine Mutter. Hier mag das erste, bewußte Verständnis für die Seele des Kindes in ihm aufgegangen sein, dessen Reinheit

[1]) W. VIII, 90.

Digitized by Google

und Unschuld er in seinen Erzählungen so feiert. Wie der Dichter bis an sein Ende gerade kleinen Kindern zugetan, bezeugen unzählige Tagebuchstellen.

Endlich sei noch für das Kraftvolle, Markige, Imposante einiger Novellengestalten eine Erklärung gegeben. Der leidenschaftliche Gustav, die heroische Anna und der starke Bauer Andreas — sie alle haben etwas Herrisches, Dämonisch-Trotziges in sich, wie wir es später am markantesten bei Hagen wiederfinden. Die Eigenart dieser herben Kraftgestalten kann gewiß aus Hebbels Stammescharakter gedeutet werden. Der Dithmarser Bauer ist eine Herrennatur, so geworden durch die Beschaffenheit seiner ernsten, nordischen Heimat, durch die Nähe des Meeres und den steten Kampf mit diesem gefährlichen Element und nicht zum wenigsten durch seine Geschichte und seine Sagen, die von zahllosen Heldentaten der Vorfahren wissen. „Das Kind", schreibt der Dichter im März 1842 in sein Tagebuch, „hört in früher Jugend von starken Männern, die Königen und Fürsten die Spitze geboten, von Zügen zu Wasser und Lande — erzählen, und wenigstens in mir entstand durch das Bewußtsein, von solchen Männern abzustammen, sehr zeitig ein Gefühl, wie es die Brust des jungen Adligen, der seiner Vorfahren gedenkt, nicht stolzer schwellen kann".

So läßt es sich begreifen, daß auch unter den anderen Novellenfiguren selten liebliche, zarte und heitere anzutreffen, sondern mehr diese derben, schweren, eckigen Holstennaturen, die in des Dichters Stammesart und Heimat ihren Grund haben. Emil Kuh sagt mit Recht: „Wo keine Bäume rauschen, keine Bäche sprudeln, wo nur die See brandet und nur das Rohr flüstert, da kann wohl die schlichte oder finstere Erhabenheit — nicht aber — holdselige Schönheit gedeihen." [1])

Über die Motive der dritten Welt gibt wieder des Dichters Kindheit begründeten Aufschluß. Träume, Ahnungen, Prophezeiungen, Aberglauben und Gespensterfurcht — wie dicht wucherten sie alle in Hebbels Kinderland! Namentlich das so mannigfaltig und häufig verwendete Traummotiv hat seinen Grund in des Knaben ureigenstem Erleben. Der Dichter erzählt in den „Aufzeichnungen" ausführlich, wie unsäglich ihn Nachts quälende, häßliche Träume gemartert haben, wie Balken, Wände, Tische und

[1]) Kuh, Biogr. I, 104.

Digitized by Google

Stühle vor ihm herumkrochen, wie sich vor seinem Innern alles ins Widerliche verzog. Dies Fratzenhafte, Höllische finden wir gleich in den ersten Prosastücken poetisch niedergelegt, in Holion und des Greises Traum. Die Gespenster und Wunderwesen, die hier und weiter in den einsamen Kindern begegnen, kennen wir auch aus den Geschichten und Geistermärchen von Hebbels Hausnachbarn, die mit dazu beitrugen, die schon an sich leicht reizbare Phantasie des Kindes noch mehr zu erregen. Diese Nachbarn pflegten überhaupt den Aberglauben und liebten es, mit Spukgeschichten den Kindern Schrecken einzujagen; eine von diesen, die hexenhafte Meta, die aus der Bibel ein Höllenbuch machte, ist uns breits bekannt. Möglich, daß sie Vorbild für die Figur der alten Wahrsagerin in Zitterlein gewesen. — Auch das Schauerliche, Geheimnisvolle des Gesangs im Maler mag auf Erfahrungen beruhen; man denke an die schwermütigen Choräle des Vaters Hebbels, die er an stillen Winterabenden einsam zu singen pflegte.

Dichterisch gefördert wurden dann diese Motive der dritten Welt durch die Lektüre Hoffmanns und Conteffas.

Die große Rolle, die ferner Schicksal und geheimnisvoller Zufall in den Novellen spielten, hängt mit der Weltanschauung des jungen Dichters zusammen. Wir gehen jetzt zu ihrer psychologischen Erklärung über.

Motive und Weltanschauung stehen in engem Zusammenhang und werden sich häufig aus denselben Bedingungen herleiten lassen; oft ist die Weltanschauung in den Motiven bereits enthalten. So können wir z. B. für Hebbels Auffassung von der großen Einsamkeit im Leben auf die Erklärung des Motivs des einsamen Menschen zurückweisen; Motive und Anschauung fußen hier auf demselben Grunde. — Was wir sonst von Hebbels Weltansichten wissen, wollen wir nun, so weit wir's können, psychologisch deuten. Gleich in Holion fällt der trostlose Pessimismus auf: Der Mensch ist nichts, „aus nichts entstehend, um nichts kämpfend und zu nichts werdend"; so war es stets und so wird es immer sein. Schon früher wurde bemerkt, daß dieser Pessimismus durchaus als ein echt empfundener aufzufassen ist. Wir begründen die Behauptung wieder mit des Dichters elender Kindheit, vielleicht auch mit der schwermütigen, monotonen Landschaft seiner Heimat. Bedenkt man außerdem, daß vor Hebbels Haus in Wesselburen alle Begräb-

Digitized by Google

nisse vorbei zogen, daß der Knabe den Kirchhof zu seinem Lieblingsaufenthalt wählte, öfters am Hügel der Neubestatteten singen mußte und dabei ein „schauerliches Vergnügen" empfand,[1]) so ist es nicht wunderzunehmen, daß ihm da früh Gedanken an den Tod kamen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen überhaupt. Wie eine Erlösung, wie das Ziel des Lebens, mag dem leidenden jungen Dichter damals der Tod erschienen sein; auch des Greises Traum konnte nur der schreiben, der von diesem Dasein nicht viel erwartete. — Der Pessimismus wandte sich bald in Fatalismus um. Alles ist Schicksal und Zufall; niemand kann dagegen kämpfen! Das zeigen Zitterlein, der Rubin, Matteo und die Kuh. Diese feste Überzeugung von der Ohnmacht des Menschen gegenüber einem höheren Willen wird der junge Hebbel schon früh gewonnen haben. Wir erinnern z. B. an den fortwährenden Kampf der Dithmarser um die schützenden Deiche gegen das wilde Meer, an jenen furchtbaren Deichbruch und seine zerstörenden Folgen, die das elfjährige Kind einmal selbst erfahren sollte;[2]) gewiß ist ihm da der Gedanke gekommen: wenn's der Himmel will, so muß der Mensch sich beugen! — Später war der Münchener Aufenthalt besonders dazu geeignet, diese Anschauung zu nähren. Die Cholera schwang damals ihr schwarzes Szepter, Leichenwagen an Leichenwagen drängten sich durch die Stadt; wer heute noch frisch und froh, konnte schon morgen ein vom Tode Gezeichneter sein. — Auch das Gefühl des „Widerspruchs in allen Dingen", das Matteo zur Verzweiflung treibt, mochte zu der Zeit sich am stärksten ausgebildet haben, wozu sich jene „metaphysische Krankheit" gesellte,[3]) die aus Ekel und Lebensüberdruß geboren.

Zwei Gedanken in des Dichters Weltanschauung, die die Novellen stark betonen, die echt Hebbelsche Ideen sind, und die wir hier mit seiner Person in Zusammenhang bringen wollen, sind: die Schönheit ist das oberste Prinzip, und: unser vornehmstes Gebot sei Menschlichkeit! Der erste Gedanke kommt in den einsamen Kindern zum Ausdruck: die Schönheit wird als eine ewig herrliche Jungfrau gezeichnet, die alles regiert und erhält, und um die sich alles Sein verlangend dreht. Wie kam der junge Dichter in der Umgebung zu der Ansicht? Man kann es nur

[1]) Kuh, Biogr. I, 63.
[2]) Kuh, Biogr. I, 87.
[3]) Bartels, Biogr. S. 39.

Digitized by Google

so zurecht legen, daß diese hohe Auffassung seinem ganzen Wesen schon angeboren war. Sie wird verwandt sein mit dem ungemein zarten ästhetischen Empfinden, das die Natur ihm mitgegeben; vergegenwärtigen wir uns die Stelle aus den „Aufzeichnungen", wo der Dichter erzählt, allein das Lesen wohlklingender Worte wie „Lilie" und „Frühling" seien imstande gewesen, ihn als Kind in Verzückung zu bringen, während der Anblick häßlicher Menschen ihn geradezu peinigte, oder das Wort „Rippe" im Katechismus ihn derart abstieß, daß er es mit Fingernägeln auskratzte! — Der zweite Gedanke findet sich ebenfalls in den einsamen Kindern, in denen jene ungenannte Frau so schön das Gebot der Menschenmilde gegenüber Wilhelm erfüllt, und in Matteo (S. 206). „Hab Achtung vor dem Menschenbild",[1]) dichtete schon in Wesselburen der Jüngling; aus tiefster Not! Er stand damals unter der Herrschaft Mohrs, der trotz besseren Wissens nicht im geringsten daran dachte, die hohe Begabung seines Lehrlings zu begünstigen, der ihn in seinem heiligsten Menschentum so oft brutal verwundete. „O weh, wie hat der Mann mich in meiner tiefsten Menschheit gekränkt!" schrieb der Dichter später an Elise.[2]) Damit wird die Hervorhebung der Humanitätsidee in den genannten Novellen begreiflich.

Wie Motive und Weltanschauung in naher Beziehung zueinander stehen, so noch mehr Weltanschauung und Tragik, indem die Tragik, wie wir früher mit Volkelt sahen, ohne Weltanschauungshintergrund gar nicht denkbar ist. Die Eigenart der Hebbelschen Tragik in ihrer niederdrückenden Art kann somit aus der Weltanschauung des jungen Dichters erklärt werden, wie aus den elenden Umständen, unter denen er so schwer gelitten; hier war kein geeigneter Boden für die Ausbildung einer erhebenden, befreienden Tragik. Und wo in den Novellen eine solche dennoch begegnet — in den Jugendstücken Brudermord, Maler, Räuberbraut — da ist sie weniger hebbelisch, als vielmehr auf den Einfluß fremder Muster zurückzuführen. — Ebenso darf die eigene Auffassung des Schuldbegriffes aus Hebbels Persönlichkeit und seiner inneren Zerrissenheit hergeleitet werden. Seine ausgeprägte Individualität, die sich überall an den engen Verhältnissen wundstieß, mußte ihm wie etwas Unheimliches, Unrechtes erscheinen; und so

[1]) W. VI, 235.
[2]) 14. 12. 1836.

Digitized by Google

kam er zu der tragischen Anschauung: Existenz allein ist Sünde, ist Schuld.

Was von den tragischen Novellengestalten im allgemeinen gesagt wurde, das gilt nicht minder für eine Reihe komischer Figuren. Auch sie können ihren Ausfluß aus Hebbels Stammesart nicht verhehlen. „Die Wesselburner haben einen Zusatz des Vergnüglichen, vielleicht auch ein Plus an Grobheit" und besitzen eine „derbe Laune".[1]) Das gibt uns einen Fingerzeig für das Verständnis der hebbelschen Komik, der grotesken Komik. Emil Kuh berichtet weiter von fratzenhaften Märchen und „humoristisch gräßlichen" Motiven, die in gewissen Sagen Holsteins blühten;[2]) sicherlich sind sie auf die Richtung von Hebbels Komik nicht ohne Wirkung gewesen. Sodann teilt uns Kuh mit, der Dichter habe auf seinen Botengängen selbst eine Menge dithmarsischer Originale kennen gelernt;[3]) ob wir da nicht die Vermutung aussprechen können, die äußeren Erscheinungen Haidvogels, Schnocks und Schlägels seien vielleicht auf lebende Modelle zurückzuführen? — Schließlich muß auch Hebbels individueller Charakter zur Erläuterung hinzugezogen werden. Der Dichter spricht einmal von dem „Sauersüßen" in seinem Wesen, das so leicht das Heitere ins Häßliche verzog; es wird mit ein Grund sein für die Eigenart seiner bizarren Komik.

Was nun speziell Hebbels Humor betrifft, jenen grotesken, „widerspruchsvollen" Humor, so können wir für seine Erklärung teils auf das eben Gesagte verweisen, zum Teil aber aus denselben Bedingungen ihn begreifen, die für die Art seiner Tragik maßgebend waren. Wie die Tragik hat es auch der Humor mit den Widersprüchen und Unzulänglichkeiten dieses Daseins zu tun; nur mit dem Unterschiede, daß er das Unvollkommene auf Erden nicht so ernst zu nehmen gewillt. Beide aber sind wesensverwandt und beruhen auf demselben Weltanschauungshintergrunde, so daß wir bezüglich der Frage nach Hebbels Humor ebenso die ungünstigen Lebensverhältnisse mit in Rechnung ziehen dürfen. Im übrigen haben wir für seine psychologische Auslegung die meisten und zugleich interessantesten Beweise. Wir sind in der Lage, die hemmenden Umstände für die Ausbildung eines reinen Humors bis in die

[1]) E. Kuh, Biogr. I, 81.

[2]) ibd. 100. Vgl. auch Karl Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg. Kiel 1845.

[3]) E. Kuh, Biogr. I, 81 f.

Digitized by Google

jüngsten Jahre des Dichters zu verfolgen. In den „Aufzeichnungen" steht das harte Wort: Der Vater „konnte es nicht leiden, wenn wir lachten"; wieder die sonnenlose Kindheit, die ein Entfalten der schönsten Kräfte zurückdrängte! Nicht lachen dürfen heißt, nicht Kind sein dürfen; und Hebbel ist es nie gewesen, wie er selber später klagte. Prüfen wir nun in den Novellen nach: Hat der Dichter eine einzige Gestalt geschaffen, die lachen kann, ein herzhaftes, befreiendes Lachen? Wir kennen keine; höchstens Schnock, aber dessen Lachen klingt beschränkt. Wenn sonst die Menschen bei Hebbel ihrer Lust Ausdruck geben, so lachen sie roh und bitter, aber nie ein glückliches Lachen. In Holion, Räuberbraut, Schlägel, Rubin und Haidvogel treffen wir höhnisches, spöttisches Lachen an, ein „dem Teufel abgeborgtes Lächeln" (Rubin); in den einsamen Kindern mehrere Male ein „unheimliches" Lachen; in Zitterlein und Anna ein „gräßliches" und „wahnsinniges" Lachen; und in Schnock ein „betrunkenes" und „dummstolzes Lächeln". Hebbel war in seiner Jugend das beglückende, versöhnende Lachen versagt; wie sollte er da einen befreienden Humor schaffen? Später, die Heidelberger und Münchener Verhältnisse traten der Entwicklung eines gesunden [1]) Humors ebenfalls feindlich entgegen. Im Frühjahr 1837 schrieb der Dichter in jener „metaphysischen" Stimmung Elisen: „Es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit, und sie lassen sich nicht nennen; — es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruches in allen Dingen." In dieser krankhaften, „widerspruchsvollen" Verfassung nun formte der Dichter seinen Schlägel und Matteo. — Die richtige Vorstellung von Humor hatte zwar Hebbel; das zeigt auch folgende Tagebuchstelle vom 6. 3. 1838: „Solger verlangt Ironie als Höchstes der Kunst. Unter Ironie versteht er — nichts anderes, als den Blick auf das Ausgleichende, das in Zeit, Zufall und Schicksal liegt, und das den Dichter, der es schon im Voraus mit dem geistigen Auge erfaßt hat, das Ungeheuerste der Gegenwart leicht und leichtsinnig betrachten und behandeln läßt." Aber es fehlte ihm noch an der „geistigen Freiheit" [2]) an diesem „Blick auf das Ausgleichende", an der Fähigkeit, die Welt mit ihrem Freud und Leid von einer höheren Warte aus zu betrachten; dazu steckte er noch selbst zu sehr in Not und

[1]) Brief an Elise vom 24. 3. 1844.
[2]) Brief an Elise vom 19. 12. 1836.

Digitized by Google

Sorgen. „Ich kann mich wirklich in manchen Stunden fragen, ob ich denn nicht schon gestorben sei, und lache bitter, wenn ich nein sage.“ [1]) Dieses bittere Lachen erzeugte bei ihm den grotesken Humor, die momentane, verzweifelte Stimmung. So entstand auch der Schnock: „Ich wußte nicht, wie ich dem Tod ausweichen sollte, der aus beiden Kreisen, in denen das Dasein aufgeht, aus dem Leben, wie aus der Wissenschaft, auf mich zutrat, ich bedurfte eines Gegengewichts und griff zur Komik, zur Verspottung des Seins durch die Gestaltung des Nichts.“ [2]) Wer aber seine Dichtung in versöhnenden Humor kleiden will, darf nicht, selbst ein Elender, sein Elend malen; es muß wie in weiter Ferne hinter ihm liegen, überwunden, verklärt. Dann wird jener reine, alles begreifende und verzeihende Humor erblühen, wie er später in den „Aufzeichnungen aus meinem Leben“ die schönsten Früchte gezeitigt hat.

Die Form der Novellen werden wir nicht immer in der Weise psychologisch begründen können, wie den Inhalt. Denn sie ist mehr objektiver Art, etwas mehr Äußeres, Gesetzmäßiges und teils Erlernbares. So wollen wir hier nur das näher der Betrachtung würdigen, das sich über das Konventionelle in der Form erhebt, das Auffallende, Hebbel Eigentümliche. Da wird die Untersuchung zeigen, daß sich fast alle eigenartigen Erscheinungen aus der natürlichen, dramatischen Veranlagung des Dichters erklären lassen.

Gleich in der Komposition betonten wir den dramatischen Aufbau der Handlung, wie er namentlich in der Räuberbraut, der Obermedizinalrätin und im Rubin ersichtlich ist. Sodann wurden die theatralischen, affektvollen Kapitelabschlüsse hervorgehoben, die man mit dem leidenschaftlichen und durchweg dramatischen Grundzug von Hebbels Wesen in Beziehung setzen kann.

Die Charakteristik gelingt auch da am besten, wo sie unter der Herrschaft des Dramatikers steht, wo sie als innere Charakteristik durch individuelle Sprechweise begegnet. Die äußere Charakteristik dagegen lernten wir als eine weniger wertvolle kennen, sie hat mit sorgsam gewählten, streng bezeichnenden Beiwörtern zu arbeiten; und hier versagte Hebbel bei seinem Hauptstreben nach

[1]) T. 24. 1. 1837.
[2]) W. VIII, 420.

Digitized by Google

rasch sich abspielender Handlung, die für äußere Charakterbeschreibung nicht viel Zeit ließ.[1]) Die in den Wesselburner Erzählungen verwendeten Epitheta, wie „blaß", „engelmild", „lilienweiß" usw. sind erlesen und in ihrer Bevorzugung typisch für den ersten Geschmack der Jugend überhaupt.

Bezeichnend für Hebbels Darstellungskunst war die große Sachlichkeit. Genauigkeit und Knappheit, die sich mit der Aussprache des Wichtigsten streng begnügen, schienen ihm angeboren; so konnte er mit Recht im März 1837 an Elise schreiben: „All mein poetisches Tun und Treiben ist auf höchste Präzision gestellt." Liegt doch auch weitschweifige Umständlichkeit nicht in der Natur des Dramatikers.

Unter den Kunstmitteln der Sprache nahmen Wortfiguren einen bedeutenden Platz ein; vornehmlich die Iteratio, die Anapher und das Polysyndeton. Diese Formen stehen alle in einem gewissen Verwandtschaftsverhältnis zueinander und können insofern leicht aus Hebbels Charakter gedeutet werden, als die häufige Verwendung dieser rhetorischen Figuren durchaus dem dramatischen Naturell des Dichters entspricht.

Der große Bilderreichtum — über die Bilderwahl und Bevorzugung der düsteren Bilder wurde bereits eine Erklärung gegeben — und die häufigen Wortsynthesen lassen sich wohl auf des Dichters starke Phantasiebegabung zurückführen. Diese Phantasie dürfen wir auch eine dramatische nennen, wenn wir uns die hervorragende Anschaulichkeit in Hebbels Stil vergegenwärtigen, eine Phantasie, die alles in Lebendigkeit und Bewegung sieht und in ihrer Darstellung da die höchste Gegenständlichkeit erzielt, wo sie, wie wir sahen, das Sprechen der Gestalten zugleich in Verbindung mit Detailhandlungen setzt.

Unter den Eigentümlichkeiten der Sprache ragten die Hyperbeln hervor. Wieder ist es das Überschäumende, Ungebändigte in Hebbels Wesen, womit wir auch diese Eigenart erklären müssen. Wie tief sie in des Dichters Blut steckte, hat ausführlich sein Freund L. A. Frankl berichtet.[2])

Am Ende der psychologischen Betrachtung soll noch die Frage aufgeworfen werden, warum der Dichter sich überhaupt der Er-

[1]) Vgl. den interessanten Abschnitt über das Epitheton bei Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, § 78.

[2]) L. A. Frankl, Zur Biographie Fr. Hebbels, S. 6 ff.

Digitized by Google

zählungskunst befleißigte, wie Hebbel, der Dramatiker, eigentlich dazu kam, Novellen zu schreiben? Ein Brief an Schacht zeigt, daß er vor allem als Lyriker etwas zu leisten hoffte,[1]) eine Zeile an Elise vom 1. Ostertage 1836 erklärt frei, er gäbe „um die Ehre, als deutscher Novellendichter mitgenannt zu werden, blutwenig", zudem interessierten ihn theoretische Fragen bezüglich dieser Dichtungsgattung so gut wie gar nicht. Daß Hebbel nun doch immer wieder zur Erzählung griff und 10 Jahre lang sich novellistischen Arbeiten widmete, liegt daran, daß er damals sich selbst noch nicht kannte und sich über seine Begabung nicht einig war, so daß er später die Novellen als „schüchterne Versuche eines sich selbst noch nicht verstehenden Talents" bezeichnete.[2]) Und in dieser Unklarheit trieb es ihn instinktiv zur Novelle. Denn die Novelle ist mit dem Drama verwandt; Storm nennt sie die „epische Schwester" des Dramas. Hebbel verglich seine Erzählungen ja selbst mit „kleinen Dramen", wie wir in einem Brief an Campe lasen, und das mit vollem Recht. Wie sehr nun die dramatische Veranlagung sich jedesmal Bahn brechen wollte, bekundet die Tatsache, daß er zuweilen wie mit einem Fuß auf dem Pfad des Novellisten, mit dem andern auf dem des Dramatikers stand; so scheint er vor der Ausarbeitung einer neuen Idee noch oft geschwankt zu haben, ob er diese in das Gewand der Erzählung oder des Dramas kleiden solle.[3]) So wurde z. B. Zitterlein anfangs „dramatisch" gedacht,[4]) während das dramatische Fragment „Die Dithmarschen" in wiederholten Ansätzen als Roman angelegt war.[5]) Unwillkürlich also, unbewußt fühlte sich der Dichter zum Drama hingezogen; nur war er dafür noch nicht stark genug. Es erging ihm wie Otto Ludwig, der von sich sagte: „Meine Novellen schrieb ich aus Not; für's rechte Drama war ich noch nicht reif."[6]) Aus dieser inneren Not heraus schrieb auch Hebbel seine Erzählungen, ohne aber jemals den großen Novellisten Ludwig erreichen zu können. Er ahnte stets, daß er zu etwas Höherem berufen war, als zeitlebens

[1]) 18. 9. 1835.

[2]) Brief an Gutzkow vom 15. 11. 1857.

[3]) T. 6. 3. 1838.

[4]) T. 27. 4. 1835.

[5]) Vgl. Richard Kutzner, Hebbels „Dithmarschen", S. 21 ff. Diss. Kiel 1912.

[6]) Brief an Jul. Schmidt vom 3. 7. 1857.

Digitized by Google

seine Kraft auf's Novellenschreiben zu beschränken. Aus dieser inneren Not heraus kann auch nur sein Flehen um die Wende des Jahres 1837 verstanden werden: „Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahre vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung." Bevor aber dieser ersehnte Stoff kam — und er kam bald in der Gestalt der „Judith" und damit die neue Epoche überhaupt — mußte der junge Dichter sein Können erst an kleinen Novellen schulen und erproben. Und so ist mit der Beantwortung der Frage, warum Hebbel Erzählungen schrieb, zugleich die Frage nach dem Verhältnis der Novellen zu den Dramen gelöst. Die Novellen bildeten die Vorstufe, die Vorbereitung zu den Dramen;[1]) mit dem Erwachen des Dramatikers aber schlief die Tätigkeit des Novellisten für immer ein. —

Die Untersuchung der Novellen nach Inhalt und Form wie nach ihren psychologischen Grundlagen ist hiermit beendet. Es erübrigt nur, Hebbels Erzählungskunst einen Platz innerhalb der Literatur jener Zeit anzuweisen. Schließlich wird es noch von Interesse sein, den Novellisten bei der Arbeit kennen zu lernen.

D. Literarhistorische Stellung der Novellen.

Wir haben die Novellen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus geprüft und sind nun imstande, ihnen einen Platz in der Geschichte der deutschen Literatur zuzuweisen. Hierbei werden drei Fragen zur Erörterung kommen, erstens: wie stand es zu Hebbels Zeiten mit der Erzählungskunst? sodann: wie unterscheidet sich Hebbel von den damaligen Erzählern? und schließlich: hat Hebbel in irgend einer Weise zur Entwicklung der Novelle beigetragen?

Als Hebbel geboren wurde, war die Gattung der Novelle recht jung in Deutschland; sie hatte noch vom Roman die Reflexion und vom Märchen das Außergewöhnliche und Wunderbare. Doch erfreute sie sich rasch größter Beliebtheit und begann seit etwa 1815,

[1]) Vgl. den Brief an Fr. v. Uechtritz vom 12. 4. 1856.

Digitized by Google

geradezu Mode zu werden.[1]) So nennt Mörike seinen ausgezeichneten „Maler Nolten" (1832) eine Novelle, der Theologe Biernatzky gibt 1836 ein Werk heraus unter dem bezeichnenden Titel „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle", Eduard von Bülow veröffentlicht 1834 bis 1836 in 4 Bänden „Das Novellenbuch", dem 1840—1841 neue Sammlungen folgen, Goedeke läßt 1841 einen „Novellen-Almanach für 1842" erscheinen, und Adalbert von Keller publiziert 1852 in 6 Bänden den „Italienischen Novellenschatz". All diese Veröffentlichungen umfassen die novellistische Periode unseres Dichters. Sie liegt also zeitlich zwischen den Romantikern einerseits und den Begründern der modernen Novelle, Storm, Heyse und Keller, die mit ihren Erstlingswerken um 1850 hervortraten, andererseits. Innerhalb dieser, Hebbels novellistische Tätigkeit begrenzenden Epoche fallen nun, abgesehen von einer Anzahl Tieckscher Novellen, vornehmlich die epischen Prosawerke der Jungdeutschen Gutzkow und Laube. Das junge Deutschland stellte seine Kunst ganz in den Dienst der Zeit, in dem es seine Romane und Novellen als ein geeignetes Organ erachtete zur Erörterung aktueller Fragen wie über Gesellschaft, Politik und Religion. Nach äußerer Form strebte es kaum; wenn nur die Sprache geistreich und witzig war! Bezeichnend für diese Anschauung erscheint mir folgende Stelle aus Gutzkows „Wally": „Warum ist Cäsar kein Schriftsteller geworden? Er würde ein vortrefflicher Dialektiker sein, immer gute Gedanken haben, und jedenfalls einen glänzenden Stil schreiben."[2]) Dialektik, gute Gedanken und einen glänzenden Stil! Wo bleibt aber das Herz? — Gutzkow besaß immerhin noch Respekt vor der künstlerischen Form. Laube dagegen kümmerte sich wenig um sie. Namentlich die Reisenovellen zeigen gegenüber den späteren, wertvolleren Novellen eine Nachlässigkeit, die in jener Zeit wohl kaum ihresgleichen hat. Laube legte vor allem auf das Interessante Gewicht; in den erwähnten Novellen heißt es charakteristisch: „Was früher klassisch, romantisch war, das ist im modernen Leben interessant geworden." Interessant wollte er sich machen und verfiel dabei oft in geistreiches Kokettieren und dankbare Witzeleien. Bei beiden Dichtern mußten die Gestalten

[1]) Vgl. Herm. Marggraff, Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche. Leipzig 1839, S. 182—183.

[2]) K. Gutzkow, Wally, S. 18. Kritische Ausgabe von Eugen Wolff.

Digitized by Google

selbst über all ihren Reden über Kunst- und Tagesfragen natürlich verblassen; sie wirkten wie Sprechapparate.[1])

Stellen wir nun Hebbel diesen Schriftstellern entgegen, so liegt der Hauptunterschied bereits in ihrer Veranlagung. „Unsere Wege sind nun einmal verschieden und kein rechtes Verhältnis ist möglich", schrieb der Dichter im August 1838 der Hamburger Freundin. Hebbel war ein Dichter, Gutzkow und Laube in mancher Hinsicht nicht viel mehr als gewandte Journalisten. Hebbel nahm seinen Beruf viel ernster; seine Novellen sollten nur um der Kunst willen da sein und nicht ein Mittel, sich selber darin auszusprechen. Er ging dabei von der Definition und Forderung Goethes aus, in dem er die neue, unerhörte Begebenheit in den Vordergrund stellte, wie sie in allen seinen Erzählungen zu finden bis auf Schnock und Schlägel, die aber bekanntlich nur Bruchstücke begonnener Romane sind. Goethe und Kleist blieben seine Muster. Er klagte oft, daß die Zeit so ganz den „Begriff der Gattung" verloren hätte, und fühlte sich abgestoßen von den Weitschweifigkeiten und „Geisteszerfaserungen"[2]) des jungen Deutschland. In seinen Novellen — wir schließen hier die Wesselburener Jugendversuche immer aus und meinen in erster Linie die ausgewählte Novellensammlung von 1855 — sollten Objektivität, Knappheit und Sachlichkeit herrschen, die in der Anna und der Kuh ihren Höhepunkt erreichen. Wir haben früher gesehen, wie Hebbel diese kalte Objektivität fast auf die Spitze trieb, so daß Julian Schmidt leicht auf die Vermutung kommen mußte, Hebbel habe seine Novellen aus direkter „Opposition gegen die geistreiche Zerflossenheit" des jungen Deutschland geschrieben.[3]) Sodann zeichnete Hebbel feste, in sich begründete Charaktere, deren Handeln der Notwendigkeit entsprang, während Gutzkow und Laube Schemen schufen, die sich selbst Rätsel waren.

Ob nun Hebbel trotz dieser Vorzüge gegenüber dem jungen Deutschland zur Entwicklung der deutschen Erzählungskunst etwas beigetragen, ist nicht ohne weiteres zu bejahen. Denn einmal waren diese Vorzüge nicht so neu, sie fanden sich bei Goethe und Kleist ebenso, die außerdem ihren Schüler noch hinsichtlich einer edlen Sprache und einer kunstvollen Komposition übertrafen. Sodann

[1]) Vgl. hierüber Haym, Romantische Schule, S. 131.

[2]) W. VIII, 421.

[3]) Jul. Schmidt, Geschichte der Deutschen Literatur V, 432.

Digitized by Google

fühlten sich die meisten Zeitgenossen durch den düstern Gehalt der Hebbelschen Novellen abgestoßen und konnten z. B. den grotesken Humor eines Schlägel und Matteo nicht verstehen. So wurden die Erzählungen nur von wenigen beachtet, wie der Dichter selbst klagte, und sanken fast in Vergessenheit, als der Novellist in dem Dramatiker unterging. Für die Weiterbildung der Novelle schienen Hebbels Produktionen schon deshalb wenig geeignet, weil sie in künstlerischer Hinsicht kaum etwas Außergewöhnliches besaßen, das zur Nachahmung und Weiterentwicklung hätte führen können. Eine Vervollkommnung der Gattung blieb daher vornehmlich denjenigen Erzählertalenten vorbehalten, die nach einer bestimmten Richtung hin eine besonders starke Befähigung entfalteten. Talente, die in diesem Sinne während Hebbels novellistischer Epoche an die Öffentlichkeit traten, waren Tieck, Droste-Hülshoff, Immermann, Alexis, Stifter und Ludwig. Tieck legte in der Novelle besonderes Gewicht auf die neue Erfindung, auf das Phantastische, Wunderbare, Witzige; er schwelgte in Gefühlen und Naturstimmungen und verstand sie in eine bezaubernde, musikalische Sprache zu kleiden; in seinen letzten Arbeiten wandte er sich bereits von der Romantik ab und betonte, der Novellist habe seine Charaktere der Gegenwart zu entnehmen; Droste-Hülshoff zeichnete sich in ihrer „Judenbuche" durch derb realistischen Stil aus, Immermanns „Oberhof" und Alexis' märkische Erzählungen wiesen mit Nachdruck auf die Heimatskunst, Stifter fiel mit seiner melodischen und hochpoetischen Sprache auf und die Vorliebe für die Darstellung des Kleinen, Intimen, und Otto Ludwig ragte hervor in der Schilderung psychologisch feiner und tiefer Charaktere, in der Darstellung des Milieus („Zwischen Himmel und Erde") und in einem äußerst kunstvollen musikalischen Stil. — Diese Dichter bildeten die Brücke zu unsern modernen Novellisten, zu der intimen Stimmungs-Novelle Storms, der gemeißelten Kunst-Novelle Heyses und der herb realistischen Novelle Gottfried Kellers. Daß nun Hebbel ebenfalls an jener Brücke mitgebaut, ist bei der kühlen Aufnahme seiner Novellen wie überhaupt nach dem vorher Gesagten kaum anzunehmen. Wohl aber ist es denkbar, daß die Gegenwart wieder an ihn anknüpfen wird, namentlich in ihrem Hang zum Problematischen, Grüblerischen und Grotesken. Spricht doch auch die Tatsache, daß kürzlich zwei Sonderausgaben von einigen Hebbel-Erzählungen erschienen,

Digitized by Google

offenbar dafür, daß man wieder mit Interesse auf den vergessenen Novellisten zurückblickt.[1])

E. Der Dichter der Novellen.

1. Hebbels poetische Begabung.

Die Art der poetischen Veranlagung eines Dichters wie seine Arbeitsweise kennen zu lernen, ist nicht nur von hohem Interesse, sondern auch von Wichtigkeit für das Begreifen seiner Werke; oft werden in der Schaffensweise des Künstlers die Erklärungen für seine Erzeugnisse liegen, wie auch umgekehrt aus den Produktionen Rückschlüsse auf den Schöpfer derselben gezogen werden können. So wird aus diesem wechselseitigen Verhältnis heraus dies Kapitel einerseits die Bekanntschaft des Dichters bringen, andererseits sich bemühen, das Verständnis für die Novellen noch zu vertiefen.

Quellen für diese Betrachtung bilden Aussagen des Dichters wie seine Produktionen selbst. Die letzten werden ein zuverlässigerer, objektiverer Maßstab sein; denn die Selbstbekenntnisse eines Autors sind insofern stets mit Vorsicht aufzunehmen, als auch er nicht über den Charakter des subjektiven Zeugen hinaus zu gelangen vermag, „sein Zeugnis stellt immer bis zum gewissen Grade eine Reflexion über sein Wesen, nicht dieses selbst dar; und so gewiß seine unbewußten Offenbarungen der Prüfung wert erscheinen, bleibt der Mensch doch immer der verdächtigste Zeuge über sich selbst.“ [2])

Wenn wir von der Begabung des Novellisten sprechen, so sprechen wir damit natürlich auch von der poetischen Begabung Hebbels überhaupt; denn die Seele eines Dichters läßt sich nicht in streng geteilte Fächer zerlegen, etwa in ein lyrisches, dramatisches und episches Fach.[3])

Die Mutter aller Kunst ist die Phantasie. „Der ganze Prozeß, der zur Schaffung poetischer Kunstwerke führt, von dem ersten Aufleuchten des poetischen Motives bis zur letzten vollständigen Be-

---

[1]) Schnock und andere Novellen, von Fr. Hebbel. (Die Bücher des Deutschen Hauses, herausgegeben von Rud. Presber.) Barbier Zitterlein — Schnock (Reclam, Nr. 5466).

[2]) Eugen Wolff, Poetik, S. 240.

[3]) Sehr interessant und lohnend wäre eine Spezialarbeit über Hebbels poetische Begabung; schon die zahlreichen Selbstzeugnisse brächten viel Material.

Digitized by Google

handlung in Sprache und Rhythmus kann als ein Prozeß der Phantasie bezeichnet werden."[1]) Hebbel besaß eine außerordentlich rege Phantasie. Bereits in seiner Kindheit spiegelt sie sich in einem reichen Traumleben wieder. „Wenn ich des Abends zu Bett gebracht wurde", heißt es in der Selbstbiographie, „so fingen die Balken über mir zu kriechen an, aus allen Ecken und Winkeln des Zimmers glotzten Fratzengesichter hervor, und das Vertraulichste, ein Stock, auf dem ich zu reiten pflegte, der Tischfuß, ja, die eigene Bettdecke mit ihren Blumen und Figuren wurde mir fremd, und jagte mir Schrecken ein". Der Dichter stellt hier mit Recht einen Unterschied fest zwischen der gewöhnlichen Kinderfurcht und der Gestalten schaffenden Phantasie, wo die Furcht ihre „Angstgebilde in schneidend scharfen Formen verkörpert und der jungen Seele wahrhaft objektiv macht". Der Knabe litt förmlich darunter, und noch später nahm Hebbel die Phantasiegestalten seiner Träume so wichtig, daß er sie regelmäßig in sein Tagebuch notierte. Auch die Träume Beppis und Christines wurden aufgeschrieben; sie waren ihm wie reales Leben. Wir haben gelegentlich des Inhalts der Novellen gesehen, eine wie große Rolle dort phantastische Träume spielen.

Weiter wissen wir von Hebbels Phantasie, daß sie nach ihrer anschaulichen Seite hin — vornehmlich in seiner Jugend — sehr stark ausgebildet war. Anschauungsphantasie ist ja mit das wertvollste Besitztum eines Dichters; es bedingt dies jenes „lebendige Gefühl der Zustände", von dem Goethe behauptete, es mache erst den wahren Poeten.[2]) In diesem Sinne müssen wir auch Hebbels Worte verstehen: „In meiner Jugend und frühsten Kindheit gingen die Dinge, die mich umgaben, fast in mich über."[3])

Neben dieser rein anschaulichen Form der Phantasie bildete sich aber die kombinatorische bald in gleichem Grade aus. Es beginnt die Lust am Zusammensetzen und kunstvollen Verknüpfen, die sich namentlich am Aufbau dramatischer Szenen unbewußt übt; dieses Denken und Schaffen in Szenen ist uns in den Novellen zur Genüge begegnet. Im Zusammehang mit der kombinatorischen Phantasie steht auch des Dichters emsiges Suchen und Finden von Ideen und darauffolgendes Verweben zu neuen Gebilden. Es ist dies ein geistiges Spiel im höchsten Sinne, von dem die zahlreichen „Pläne

[1]) Scherer, Poetik, 160.
[2]) Werke (Hempel) Bd. 27, I, 351.
[3]) T. 6. 2. 43.

Digitized by Google

und Stoffe Zeugnis ablegen. Die Ideen überfielen geradezu den Dichter; am 17. 1. 1837 schreibt er Elise: „An Ideen mangelts mir nie, stündlich notiere ich mir Stoffe, die der Ausführung wert"; und kurz vor Entstehen der „Judith" nennt er sich „zum Zerplatzen voll von Ideen, die nach Ausgestaltung drängen". Die kombinatorische Phantasie, die sich von der Anschauungsphantasie auch dadurch unterscheidet, daß sie vom Verstande wesentlich unterstützt wird, schien nun bei Hebbel mit der Zeit die Oberhand zu gewinnen, ja das Verstandeselement, die Reflexion überwucherte immr mehr die reine Phantasietätigkeit — zum Schaden mancher Produktionen. Bezüglich der Novellen zeigt sich dies Vorwalten der Reflexion besonders in den einsamen Kindern. Der Dichter schildert nicht mehr, was er von den Dingen sieht, sondern was er von ihnen weiß; er möchte ihnen bis in die Wurzel nachstreben und nachspüren. Damit gerät aber die Dichterseele in Zwiespalt. Hebbel empfand selbst diese Disharmonie; „ich muß glauben, daß es in meiner Natur an Verhältnis fehlt", schrieb er am 30. 10. 1836 in sein Tagebuch. Das Vorherrschen der Verstandesseite hemmte die Freiheit der Phantasie; Hebbel äußerte sich später schmerzlich darüber, daß ihm die „außerordentliche Freiheit der Phantasie, die Beweglichkeit und Flüssigkeit eines Goethe und Shakespeare abgingen." [1]) Das Grüblerische, das ja im Wesen des Norddeutschen liegt, brach sich immer von neuem Bahn; es spiegelt sich auch in den schweren Gestalten seiner Novellen wieder.[2]) Einen „dichtenden Denker" nennt Laube einmal Hebbel.[3])

Neben der Phantasie und Reflexion kommt dem Gedächtnis in Hebbels Schaffen (wie überhaupt im dichterischen Prozeß) große Bedeutung zu. Das Gedächtnis sammelt Erfahrungen und ermöglicht mit Hilfe der Phantasie künstlerisches Gestalten; es steht in korrelativer Beziehung zur Phantasie; denn „wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte".[4]) Eins befruchtet hier das Andere. Mit einem solchen Gedächtnis — man könnte es in diesem Falle ein produktives nennen muß Hebbel ungewöhnlich begabt gewesen sein; daraus läßt sich

[1]) E. Kuh, Biogr. II, 654.
[2]) Vgl. auch Jul. Schmidt, Gesch. d. Deutschen Lit. V, 433.
[3]) Heinrich Laube, ges. Werke Bd. 30, S. 54.
[4]) W. Dilthey, Erlebnis und Dichtung, S. 182.

Digitized by Google

wohl auch eine Erklärung für das so starke Anlehnen des Dichters an fremde Muster herleiten. Wie wären sonst die fast wörtlichen Übereinstimmungen in den Novellen und ersten Gedichten mit Hoffmann, Contessa und Schiller zu begreifen? An eine beabsichtigte Nachahmung ist doch nicht zu denken; dazu war der junge Dichter viel zu selbstbewußt. Es fügte sich eben zu seiner Fähigkeit, ganz in einem Meister „unterzugehen", jene hervorragende Gedächtnisgabe, die ihn unwillkürlich bei eigenem Schaffen in die bereits betretenen Bahnen seiner Vorbilder zwang. Sehr zustatten kam ihm dies Gedächtnis im Festhalten von Erlebnissen und einmal gefaßten dichterischen Plänen und Ideen. Wie Goethe konnte er einen Stoff jahrelang mit sich herumtragen. Man denke an die aus der Erinnerung geschriebenen „Aufzeichnungen" und die Entstehungsgeschichte der Kuh, „Heute die Erzählung die Kuh geschlossen. Ich habe mich seit meinem letzten Aufenthalt in Hamburg damit getragen, so klein sie ist". Der „letzte Aufenhalt in Hamburg" fiel in das Jahr 1839, diese Notiz aber stammt vom 18. 1. 1849.

2. Erlebnis und Konzeption.

Es ist im vorhergehenden über die poetische Anlage Hebbels überhaupt gesprochen, über die Beschaffenheit seiner Phantasie, ihr Verhältnis zu dem überwiegenden Verstande und die enorme Gedächtnisgabe des Dichters. Die folgende Betrachtung soll nunmehr auf Hebbel, den Erzähler eingehen, auf die Art seines Erlebens und der daraus entspringenden Konzeption seiner Novellen, um endlich den dritten Abschnitt ausschließlich dem Erzähler zu widmen, und zwar soll dabei die äußere Entstehung, die Ausarbeitung der Novellen verfolgt werden.

Mit den beiden letzten Beispielen des vorigen Teiles haben wir zugleich zwei wichtige Punkte betreffs des dichterischen Erlebens berührt. Wir unterscheiden nämlich bezüglich der „Aufzeichnungen" ein direktes, inneres Gefühlserlebnis, bezüglich der „Kuh" ein indirektes Gedankenerlebnis; die Aufzeichnungen sind auf Grund eines realen, innerlich empfundenen Erlebnisses entstanden, die Kuh dagegen nur auf Grund eines gelesenen oder gehörten Zeitungsberichtes. Werfen wir nun unter diesen Gesichtspunkten einen Blick über Hebbels Schaffen im allgemeinen, so werden wir feststellen, daß seine Produktionen fast immer in Gedankenerlebnissen ihren Ursprung haben; d. h. ihre Anregung ist ent-

Digitized by Google

weder auf literarische oder auf geschichtliche Quellen zurückzuführen. So verdanken „Judith", „Genoveva", „Agnes", „Herodes", „Gyges" und die „Nibelungen" der Geschichte ihre Entstehung, die Novellen meist der Lektüre von Dichtwerken,[1]) und selbst unter Hebbels Lyrik ist verhältnismäßig nur ein geringer Teil auf direkte Gefühlserlebnisse zurückzuführen.

Die Konzeption der Novellen nun kann hinsichtlich des Erlebnisses sowohl von einem äußeren als auch von einem inneren Gedankenerlebnis abgeleitet werden. Von außen, bloß durch Lektüre, sind wohl sämtliche Wesselburner Erzählungen, von innen alle übrigen Novellen angeregt, mit Ausnahme der Obermedizinalrätin, des Jägerhauses, der Vagabonden und der Kuh. Diejenigen Novellen, die auf ein inneres Gedankenerlebnis zurückgehen, können zwar auch durch Lektüre gefördert worden sein, doch hat diese dann eine verwandte Saite im Dichter zum Klingen gebracht und so ein erst äußeres Erlebnis in ein inneres verwandelt. Beispiele hierfür sind besonders Schnock und Zitterlein wie alle Sonderlinge und einsamen Menschen überhaupt. Solch innerlich begründeten Erzählungen mußten Hebbel natürlich am ehesten glücken, das empfand er selbst: „Eine Erfahrung von Bedeutung glaube ich über mich selbst im letzten Jahr gemacht zu haben, nämlich die, daß es mir durchaus unmöglich ist, etwas zu schreiben, was nicht wirklich mit meinem geistigen Leben aufs Innigste verkettet ist."[2]) Welch Gesicht aber hätten wohl die Novellen, wenn sie wie die „Aufzeichnungen" auf einem direkten Gefühlserlebnis beruhten?

Was ferner die Konzeption der Novellen im engsten Sinne betrifft — oft sind wohl dichterisches Erleben und Konzeption kaum zu trennen —, so interessiert besonders die Frage: Welche Vorstellung tauchte bei dem Novellisten zuerst auf, die einer Begebenheit, einer Idee oder eines Charakters? Die Antwort zu dieser Frage ist von Wichtigkeit für ein weiteres Verfolgen der Novellen; hängt doch von der Art der Konzeption die ganze Dichtung ab.[3]) Vergleichen wir nun hieraufhin die „Pläne und Stoffe" für Novellen, so fällt sofort auf, daß Hebbel in den meisten Fällen sich zunächst eine Idee notierte, von der er dann bei der weiteren Ausarbeitung der Erzählung ausging. Selten muß die Vorstellung eines Cha-

[1]) Vgl. Brief an Elise vom 12. 12. 1839.
[2]) T. 31. 12. 1836.
[3]) Goethe, Sprüche in Prosa, Nr. 234.

Digitized by Google

rakters oder gar einer Begebenheit zuerst bei ihm aufgetaucht sein; das Primäre war gewöhnlich die Idee. Man denke z. B. an die Konzeption Zitterleins und Matteos und die zahlreichen Notizen zu geplanten Novellen wie zum „Blutmann", „Andreas", zur klugen Frau" und der „Humoreske". Von der Fülle seiner Ideen haben wir bereits gesprochen. Die Idee interessierte den Dichter vornehmlich, die Charaktere bildeten dann oft nur ihre Verkörperung. Das treffendste Beispiel hierfür ist der Rubin, dessen innere Entstehungsgeschichte wir bereits kennen gelernt,[1]) und die zugleich ein deutliches Bild davon abgibt, wie hier Erleben und Konzipieren völlig eins sind. So macht auch die Art der Konzeption es begreiflich, daß in den Novellen gerade das gedankliche Moment so scharf zum Ausdruck kommt.

Was uns sonst noch über die Geheimnisse der Konzeption bekannt ist, sind eigene Aussagen des Dichters über Begleiterscheinungen, die er bei der dichterischen Empfängnis gehabt: musikalische Empfindungen[2]) sowie eigenartige Licht- und Farbeneindrücke, von denen E. Kuh in seiner Hebbel-Biographie berichtet. Doch beziehen sich diese Aussagen Kuhs und Hebbels wohl auf spätere Zeiten und kommen so nur für das von innerem Drang erfüllte Schaffen seiner Dramen in Betracht; die mehr erdachten Novellen sind zu wenig unbewußt, zu schwerfällig erstanden, um von visionären Eindrücken begleitet gewesen zu sein. —

Wieder zu bedauern ist hier das Fehlen der ersten Handschriften; sie könnten weiteres Licht auf die Konzeption der Novellen werfen.

3. Hebbel bei der Arbeit.

Über Hebbels Arbeitsweise an den Novellen sind wir am ausführlichsten unterrichtet, hauptsächlich durch Briefe an Elise, in denen der Dichter stets Rechenschaft ablegte über die verschiedensten Erfahrungen und Tatsachen bezüglich seines Schaffens. Nur über die Ausarbeitung der Wesselburner Erzählungen liegen keinerlei Aussagen vor; doch genügt hier die Annahme, daß alle Jugendversuche gleich unter dem frischen Eindruck fremder Vorbilder geschrieben, wie es ja für die beiden ersten Nachtstücke, die

[1]) Vgl. Chronologisches und Allgemeines, Abschnitt 16.
[2]) T. 22. 8. 1848.

Digitized by Google

sofort unter dem Einfluß jener Traumdichtungen des „Eiderstedter Boten" verfaßt worden, nachweisbar ist.[1])

Was die anderen Novellen anbelangt, so fällt es auf, mit welcher Mühe, Unlust und Schwerfälligkeit der Dichter an ihnen gearbeitet, um so mehr, als die Entstehung der Dramen meistens in einer freien, gehobenen Stimmung vor sich ging und schnell, oft unbewußt geschah.[2]) Dieser scheinbare Widerspruch läßt sich damit lösen, daß Hebbel eben kein eigentlicher Novellist, sondern der geborene Dramatiker war. So hatte das Schaffen an den Erzählungen oft etwas Gezwungenes, Gewaltsames an sich; hinzu kamen damals die elenden äußeren Verhältnisse, die der Arbeit jede Freude raubten. Die Dramen dagegen trieben aus einem inneren Bedürfnis zur Gestaltung, hier war Hebbel in seinem Reich; und während auf die Entstehung der Novellen die Not ihre Schatten warf, konnte sich der Dichter der Mehrzahl seiner Dramen unter sorgenlosen, verhältnismäßig heiteren Umständen widmen; auch schrieb er sie nur um der Kunst willen. Das letzte kann man von den wenigsten Novellen behaupten; entweder drückte die Nahrungssorge dem Dichter die Feder in die Hand, oder auch nur das bloße Verlangen, wieder mit einem Verleger anzuknüpfen, vermochte ihn zur Arbeit anzuregen, wie dies z. B. von der Entstehung Schnocks und Matteos bekannt ist.[3]) Daß die Stimmung, in der er an seinen Erzählungen schuf, gewöhnlich eine niederdrückende, matte, freudlose gewesen, bekunden Briefe und Tagebücher: „Könnt' ich eine gewisse abscheuliche Schlaffheit und Lässigkeit, die mich für's Leben wie für die Arbeit so oft den günstigen Moment versäumen macht, überwinden!" schrieb er am 17. 1. 1837 an Elise, drei Monate später von der „tristen Stunde", in der er am Schnock schaffe, und fast drei Jahre später bezüglich des Matteo in sein Tagebuch: „Daß mir auch doch so gar keine Freude aus meinen Arbeiten quillt!"[4]) — Die Arbeit rückte langsam vor, sie konnte nicht in einem Guß vollendet werden; das verbot eben die Unlust, die sie begleitete. „Ich kann nicht schnell und nicht viel schreiben",[5]) und „vielleicht fange ich nächstens an, einen Roman zu schreiben; ich habe nur keine Stetig-

[1]) Vgl. Chronologisches und Allgemeines, Abschnitt 1—2.
[2]) Oskar Walzel, Hebbelprobleme, S. 6—10.
[3]) Brief an Elise vom 11. 4. 1837 und T. 2. 2. 1841.
[4]) T. 19. 10. 1839; vgl. auch Brief an Gustav Kühne vom 4. 3. 1850.
[5]) Brief vom 11. 4. 1837.

Digitized by Google

keit für solche Arbeiten, die bloß im Interesse des Magens geschrieben werden",[1]) klagte der Dichter der Freundin. Wieviel Mühe Hebbel die Novellen machten, zeigen die Briefe an Bamberg[2]) und Palleske,[3]) außerdem eine Zeile an Elise vom 12. 12. 1838: „Was mich in letzter Zeit sehr gequält hat, ist, daß ich so schwer und so schlecht schreibe. — An einiger Harmonie zwischen Wort und Gedanken fehlt es mir nur gar zu sehr." Daß besonders Schnock seinem Schöpfer viel Mühen kostete, haben wir schon früher dargetan. Wurde an allen Novellen gefeilt und umgeändert — an Schnock vollzog der Dichter die schwierigsten und häufigsten Umarbeiten; er war sein größtes „Schmerzenskind".[4]) — Schnock bietet noch ein weiteres Beispiel für Hebbels Arbeitsmethode, er zeigt, daß der Dichter nicht immer mit dem Anfang einer Erzählung begann und mit dem Schluß derselben aufhörte. Ein Brief an Elise vom 15. 12. 1836 bezeugt, daß der Schreinermeister seine Entstehung mit den letzten Szenen begann. Ferner lehrt der Schnock — die anderen Novellen nicht minder —, wie schwer es dem Dichter fiel, in die Breite zu gehen; nur rasche Handlungen wollten ihm glücken, bei Schilderungen von Zuständen versagte er oft; „ich bin immer gleich zu Ende; deswegen tauge ich nicht zum Erzähler, so leicht es mir sonst auch wird, Situationen und dergleichen zu erfinden".[5])

Was wir schließlich noch von Hebbels Arbeitsweise wissen, ist die Tatsache, daß der Dichter sich mit mehreren Stoffen auf einmal befaßte; „mit so unendlich viel Sachen beschäftige ich mich, daß ich kaum zu sagen vermag, womit hauptsächlich", schrieb er am 15. 10. 1836 an Freund Schacht. Aber nur ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz macht den Dichter! Bei jener Zersplitterung war ein völliges Sichhingeben an eine besondere Dichtung unmöglich; und so entstanden statt eines Kunstwerkes mehrere kleine Arbeiten, von denen kaum eine ein Meisterstück genannt werden kann.[6])

[1]) Brief vom 3. 5. 1836.

[2]) 1. 10. 1847.

[3]) 11. 9. 1847.

[4]) Vgl. auch den Brief an Elise vom 7. 12. 1837 bezüglich der Vagabonden.

[5]) Brief an Elise vom 5. 7. 1840. Vgl. auch Dingelstedt, Litter. Bilderb. 5, 204.

[6]) Vgl. auch den Brief an Elise vom 18. 6. 1837.

Digitized by Google

Zusammenfassung.

Eine Zusammenfassung der gewonnenen Resultate führt zu folgendem Gesamtergebnis:

Hebbel bevorzugt in der Novelle, im Anschluß an Goethe, die neue, unerhörte Begebenheit.

Die ersten Versuche bis „Zitterlein" bewegen sich im Stile Hoffmanns, Contessas und der Räuberromantiker. Die Sprache ist eine schwülstige, jugendhaft-übertriebene. Die Charakteristik erhebt sich selten über allgemeine, verblaßte Epitheta; in den einsamen Kindern erstes Bemühen nach individueller Zeichnung der Gestalten. Der Dichter tritt noch gern mit seiner Person hervor; Reflexionen nehmen einen breiten Raum ein. Ein steter Fortschritt aber in Sprache und Charakteristik macht sich bemerkbar.

Die Feststellung einer Entwicklung in den Hamburg-Heidelberg-Münchener Novellen wird erschwert durch spätere Umarbeitungen und das Fehlen der ersten Handschriften.

Der Inhalt der meisten Novellen ist ein düsterer. Lieblingsmotive sind die des Situationsverbrechers, des einsamen Menschen und Sonderlings und die Motive der „dritten Welt".

Die Weltanschauung ist in den ersten Novellen pessimistisch, dann pantheistisch; seit Zitterlein herrscht ein fatalistischer Glaube vor; nicht der einzelne Charakter leitet immer die Handlung, sondern die äußeren Verhältnisse und Begebenheiten lenken ihn. Seinem Schicksal, das gewöhnlich in Form der seltsamsten Zufälle erscheint, muß der Mensch sich beugen!

Die Tragik ist in den Wesselburner Erzählungen befreiender Art, in den späteren, spezifisch hebbelschen Novellen, meist niederdrückender Art. — Die Komik begegnet als Charakter- und Situationskomik besonders wirksam im Schnock. Bezeichnend für Hebbel ist die groteske Komik sowie ein grotesker Humor, der auf die bizarrste Weise mit dem Menschen spielt.

Bezüglich der Form der Novellen spielt das dramatische Moment eine Hauptrolle; Hebbels Bezeichnung seiner Erzählungen mit „kleine Dramen" hat volle Berechtigung. Dies gilt vornehmlich für den Aufbau der Handlung und die hochdramatischen Abschlüsse einzelner Kapitel.

Digitized by Google

Großes Gewicht legt der Dichter seit Hamburg auf die Charakterbeschreibung, die durch das Mittel der individuellen Sprechweise besonders glückt.

Der Stil, im Gegensatz zu den Wesselburner Stücken, zeichnet sich aus durch strenge Objektivität und Sachlichkeit, die stellenweise auf die Spitze getrieben begegnen. Dramatische Kraft erhält der Stil durch eine Fülle rhetorischer Figuren, wie durch die lebendige Sprache eines logisch klappenden Dialogs. Eine Eigentümlichkeit bilden die Hyperbeln und der häufige Gebrauch biblischer Wendungen und volkstümlicher Elemente; die letzten geben dem Stil eine realistische Färbung.

Ein Ehrenplatz in den Novellen gebührt der Anschaulichkeit, die der Dichter mit einer Reihe von Mitteln inhaltlicher und formaler Art erzielt.

Die Abhängigkeit von fremden Mustern, die sich in den ersten Versuchen bis Zitterlein, namentlich in stofflicher Hinsicht, so stark bemerkbar machte, beschränkt sich in den späteren Novellen mehr auf die Form. Hier üben hauptsächlich nachhaltigen Einfluß Kleist und Goethe. Vorbild für den Humor wird Jean Paul.

Das „Beklommen-düstere" der Erzählungen — die tragisch niederdrückenden Motive, die fatalistische Weltanschauung, der groteske Humor — kann psychologisch gerechtfertigt werden aus der brutal unterdrückten Kindheit des Dichters, aus seinem Stammescharakter, aus verschiedenen Eigentümlichkeiten seines Wesens und den äußeren trostlosen Umständen zur Zeit der Entstehung der Stücke.

Warum schreibt Hebbel, der Dramatiker, Novellen? Aus Not, aus Unklarheit über sich selbst, aus der unbewußten Erkenntnis heraus, daß die Novellen in enger Verwandtschaft zum Drama stehen. Damit ist das Verhältnis der Erzählungen zu den Dramen bestimmt; mit der Geburt der ersten Tragödie sterben die Novellen ab; sie sind nur eine Vorstufe für die Dramen gewesen.

Die Bekanntschaft mit dem Novellisten als solchem, mit der Eigenart seiner Phantasiebegabung, der Weise seines dichterischen Erlebens und dem mühevollen Verfahren bei der Ausarbeitung gibt weitere Anhaltspunkte für eine psychologische Erklärung der Novellen.

Die Stellung der Erzählungen gegenüber den weitschweifigen, zerfließenden Prosaerzeugnissen des Jungen Deutschland ist zwar in

Digitized by Google

künstlerischer Hinsicht eine hervorragende. Dennoch kann Hebbel das Verdienst, zur Entwicklung der deutschen Novelle direkt beigetragen zu haben, aus mehreren erörterten Gründen vorläufig kaum zugesprochen werden; andererseits ist es möglich, daß die Gegenwart, die in ihrem Fühlen in mancher Hinsicht Hebbel verwandt ist, an seine Erzählungen wieder anknüpfen wird. Auf jeden Fall aber sind die Novellen von größter Bedeutung für das Verständnis des jungen Dichters selbst, denn sie sind Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut, und etwas Ergreifendes ist es, in ihnen das Werden des sich selbst noch nicht verstehenden Genies zu verfolgen.

Abkürzungen.

W. = Werke. Hist. krit. Ausg. von R. M. Werner.
Br. = Briefe.
T. = Tagebücher.
Bw. = Hebbels Briefwechsel mit berühmten Männern. Herausgegeben von Felix Bamberg.
Bo. = Werke. Herausgegeben von Bornstein.

Berichtigung.

S. 65 Anm. 2. Statt T. 31. 51. 1844 lies T. 31. 5. 1844.

AUG 27 1920

Digitized by Google